29e Année. Novembre 1942

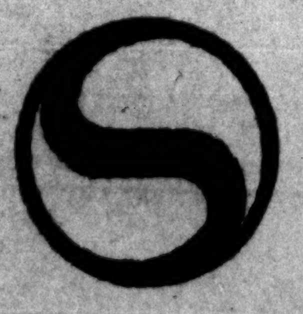
Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



10, Cours du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VIe)

Le N : 10 fr.

N° 250. 29e Année Novembre 1942

Cahiers du Sud

TOME XIX. — 2me Semestre 1942



MOZART ET SALIERI

SCENE I

(*Une pièce chez Salieri*)

SALIERI

On dit sur terre — il n'est point de justice
Mais il n'est pas de justice — plus haut.
C'est évident pour moi comme une gamme.
Venu au monde adorateur fidèle
De l'art. Je me souviens que dès l'enfance,
Quand dans la vieille église jouait l'orgue,
Je l'écoutais émerveillé, des larmes
Involontaires, douces, me venaient.
Très tôt, j'abandonnais les vanités
Du monde, et même toutes les études
Hors la musique m'étaient étrangères,
Têtu et orgueilleux j'y renonçai,
Me destinant à la seule Harmonie.
Le premier pas fut dur, la route aride.
Je triomphai des premiers contre-temps.
Puis du métier forgeant un piédestal
A l'art, je travaillai en artisan :
Obéissant à une oreille sûre,
Mes doigts acquirent une sèche aisance.
Décomposant les sons, comme un cadavre
J'ai disséqué le corps de la musique
Et contrôlé l'harmonie par l'algèbre.

Ce fut alors qu'assuré de ma science
J'osai m'abandonner à l'enivrante
Volupté des pensées créatrices.
Et j'ai créé, en secret, en silence
Et sans oser encor rêver de gloire.
Souvent dans ma cellule solitaire
Après des nuits, des jours de réclusion
Sans nourriture et de pénible veille,
Ayant goûté les transports et les larmes
De l'inspiration, je brûlais l'œuvre
Et froidement voyais parmi les flammes
Fuir ma pensée en légère fumée.
Que dis-je là ? Mais lorsque le grand Glück
Nous vint porteur de merveilleux messages
-- Combien féconds et riches de quels charmes --
N'ai-je pas abandonné tout mon savoir,
Ce que j'aimais avec autant de foi,
Ne l'ai-je point suivi plein d'allégresse
Sans murmurer, comme un qui se fourvoie
Et qu'un passant vers le chemin redresse ?
Intensément, sans défaillance ou trêve
J'ai parcouru d'un art illimité
Les échelons, pour parvenir au faîte.
Enfin la gloire a daigné me sourire
Et dans le cœur des humains j'ai trouvé
Comme un écho aux accords de mon âme.
J'étais heureux, je jouissais en paix
De mon travail, de mes succès, de même
Que de la gloire et des succès amis,
Des compagnons de cette œuvre divine.
Jamais, je n'ai été jaloux, jamais.
Pas plus lorsque l'habile Piccini
A su charmer les Parisiens barbares
Que lorsque recueilli j'ai écouté
Les tout premiers accords d'Iphigénie.
Qui aurait pu penser que Salieri
Ferait un jour un envieux ignoble.
Un vil serpent qu'on écrase vivant
Et qui se tord et ronge la poussière,
Personne. — et à présent, moi je le dis.
Je suis jaloux. Avec quelle souffrance
J'envie et quelle profondeur — O Ciel.
Y a-t-il justice, lorsque le divin
Et l'immortel génie n'est pas donné

En récompense d'un amour fidèle,
D'un dur labeur, de ferventes prières
Mais vient illuminer la tête folle
D'un libertin oisif ? Mozart, Mozart.

(*Entre Mozart*)

MOZART

Ah ! tu m'as vu et moi qui espérais
Te ménager un effet de surprise.

SALIERI

Quoi tu es là. Depuis longtemps ?...

MOZART

A peine
Je viens d'entrer, je pensais te montrer
Un petit rien, mais devant une auberge
J'ai entendu un violon, mon vieux,
Jamais je n'ai tant ri, assurément.
Figure-toi un violoniste aveugle
Et qui jouait là-bas « voi che sapete »,
Je n'y tins pas, je te l'ai amené
Te faire un peu goûter de sa musique.
Entre vieillard.

(*Le vieil aveugle entre avec son violon*)

Là, joue-nous du Mozart.

(*L'aveugle joue un air de Don Juan,
Mozart rit aux éclats.*)

SALIERI

Et tu peux rire ainsi ?

MOZART

Oh ! Salieri
Comment peux-tu ne pas en rire.

SALIERI

Non
Je ne puis rire lorsqu'un barbouilleur
Vient devant moi salir une madone
De Raphaël, ou qu'un bouffon indigne

Insulte en parodiant Dante Alighieri
Va-t'en vieillard.

MOZART

Attends, attends un peu
Tiens, bois à ma santé (*le vieillard sort*)
Mon vieux Salieri
Tu n'as pas l'air de bonne humeur, veux-tu
Je reviendrai plus tard une autre fois.

SALIERI

Que m'apportais-tu là ?

MOZART

Oh ! pas grand' chose.
Mon insomnie me tracassait la nuit
Il m'est venu ainsi quelques idées
Et j'ai pu les noter en me levant.
J'aurais aimé avoir ton opinion
Mais je te vois soucieux, je te dérange.

SALIERI

Allons Mozart, Mozart, et tu peux croire
Vraiment qu'un jour tu peux me déranger.
Assieds-toi là, je t'écoute.

MOZART (*au piano*)

Imagine
Un homme — mettons moi... un peu plus jeune
...et amoureux, pas trop, mais gentiment.
Avec ma belle, ou un ami — tiens toi.
Je suis joyeux... Soudain vision funèbre,
Ténèbres, nuit, enfin tu vois un peu...
Alors écoute. (*il joue*)

SALIERI

Et m'apportant cela
Tu as pu t'arrêter près d'une auberge
Pour écouter ce violoniste, Ciel
Mozart, tu es indigne du génie.

MOZART

Alors tu aimes.

SALIERI

Comme c'est profond
Audacieux et élégant de ligne.
Mozart, tu es un dieu et tu l'ignores
Mais moi, je sais, je sais.

MOZART

Bah ! il se peut.
Mais ma divinité est affamée.

SALIERI

Ecoute, si tu veux soupons ensemble
Je t'invite à l'auberge du Lion d'Or.

MOZART

Ça volontiers, mais il faut que je passe
A la maison pour avertir ma femme
Qu'elle n'attende pas pour le dîner.
A tout à l'heure. (*il sort*)

SALIERI

Bon je t'attendrai. (*seul*)
Non je n'ai plus la force de lutter
Contre mon sort, le destin me désigne
Pour l'arrêter — sinon nous somme tous
Perdus, — Nous prêtres et servants de l'art,
Non pas moi seul avec ma sourde gloire.
Si Mozart vit et monte à d'autres cîmes
Quel bien en aura-t-on, qu'y gagne l'Art ?
Le fera-t-il monter plus haut, non certes.
Mozart parti, — je tremble de la chute :
Car il ne peut laisser un héritier,
Le vide seul. — Oui, tel un chérubin
Il est venu porteur de chants célestes
Pour s'envoler ensuite ayant laissé
Le trouble en nous enfants de la poussière
Et le tourment de nos élans sans ailes.
Envole-toi, plus tôt sera le mieux.
A moi dernier cadeau de mon Isora
Poison, que dix-huit ans sur moi je porte
— Depuis souvent la vie m'est apparue
Comme une plaie insupportable et vaine
Souvent aussi j'ai partagé la table

D'un ennemi distrait et insouciant
Eh bien jamais la tentation qui souffle
De bons conseils ne m'a vaincu, pourtant,
Je n'oublie pas aisément les offenses
Et j'aime peu la vie. Mais j'attendais
Malgré le goût de mort qui me hantait. —
Pourquoi mourir ? Quand on peut espérer
Des dons inattendus de la Fortune,
Qui sait, peut-être une nuit bienheureuse
L'inspiration viendrait me visiter.
Ou bien, pour me charmer, un autre Haydn
Naîtrait, porteur d'autres chants immortels.
Et festoyant avec mon ennemi
Je me disais : — Il n'est pas temps encore
Je connaîtrai sans doute une autre haine
Et le destin altier m'a ménagé
Certainement un offenseur plus grave. —
— Ainsi je te gardais, cadeau d'Isora
Et j'eus raison, car j'ai enfin trouvé
Mon ennemi — tandis qu'un nouveau Haydn
M'a enchanté d'un merveilleux plaisir.
L'heure est venue, — don d'amour suprême
Tu rempliras la coupe d'amitié.

SCÈNE II

(*Cabinet particulier dans une auberge, un piano, Mozart et Salieri sont attablés*)

SALIERI

Tu n'as pas l'air bien gai ce soir.

MOZART

Moi ?... Oh !...

SALIERI

Tu as peut-être des ennuis, Mozart ?
Le vin est bon et le dîner honnête
Et tu es taciturne et renfrogné.

MOZART

Pour dire vrai mon Requiem m'inquiète.

SALIERI

Tiens tu composes un Requiem depuis
Longtemps ?

MOZART

Peut-être deux ou trois semaines
Ne t'ai-je pas conté la chose ?

SALIERI

Non.

MOZART

Il y a bien vingt jours, je rentre tard
Et on me dit que quelqu'un est venu
Me demander. Je ne sais trop moi-même
Pourquoi. Mais de la nuit j'y ai songé
Qui était-il et que me voulait-il ?
Le lendemain j'étais absent encore
Lorsqu'il revint. Enfin le jour suivant
Avec mon fils, j'étais à quatre pattes,
Lorsqu'on m'appelle et un homme en noir
Poli et raide me salue, commande
Un Requiem et disparaît. Sitôt
Je me mis au travail et depuis lors
Mon homme en noir ne vient plus me troubler,
J'en suis ravi d'ailleurs je te l'avoue.
Bien que le Requiem soit achevé
J'eusse aimé le garder, et puis...

SALIERI

Quoi donc ?

MOZART

Cet homme noir décidément me hante.
Jour et nuit je le vois. Et sans arrêt
Il me poursuit partout comme mon ombre,
Tiens, je le vois, assis entre nous deux...

SALIERI

Allons, allons, des craintes puériles
Il faut les disperser et Beaumarchais
Mon vieil ami, disait souvent : « Ecoute
Si par hasard tu as des idées noires

Débouche vite une bonne bouteille
Ou relis les Noces de Figaro ».

MOZART

Oui, Beaumarchais était de tes amis
C'est pour lui que tu as écrit Tarare.
Un beau travail. Il y a là un air
Que je fredonne quand je suis heureux...
La la la la... Est-il exact Salieri
Que Beaumarchais aurait empoisonné ?...

SALIERI

Je ne crois pas. Il était bien trop drôle
Pour un métier pareil.

MOZART

C'est un génie
Comme toi ou moi. Je pense que le crime
Et le génie ne sont pas compatibles,
Ne crois-tu pas ?

SALIERI

Qui sait (*il jette le poison dans le verre de Mozart*)
Eh bien, buvons.

MOZART

A ta santé, ami, à la sincère
Amitié de Mozart et Salieri
Enfants de l'Harmonie...

(*il boit*)

SALIERI

Attends, attends.
Oh ! tu as bu sans moi.

MOZART

(*jette sa serviette*)

Et j'ai fini.
Me voilà rassasié (*il va au piano*)
Allons, écoute
Mon Requiem (*il joue*)
Tu pleures ?

SALIERI

Oh ! ces larmes
Sont les premières certes que je verse.
C'est douloureux et doux et il me semble
Que j'ai rempli un devoir très pénible
Que j'ai tranché d'un couteau bienfaisant
Un membre mort. Ami Mozart, ces larmes
Néglige-les, hâte-toi, continue
Remplis de sons divins mon cœur malade...

MOZART

Si tous les gens savaient ainsi que toi
Ami, comprendre et adorer la force
De la musique. Non le monde alors
Cesserait d'exister. Nul ne voudrait
Songer aux bas besoins du quotidien,
Pour s'adonner aux vertiges de l'Art.
Nous sommes peu nombreux, oisifs élus
Et dédaigneux de ce qui est utile,
Mais serviteurs uniquement du beau.
N'est-il pas vrai ? Mais qu'ai-je donc ce soir ?
Je me sens las et lourd et j'ai sommeil.
Adieu donc.

SALIERI

Au revoir.

(*seul*)

Tu vas dormir
Mozart et pour longtemps. Mais est-il vrai
Que je me suis retranché du génie,
Que le génie avec l'assassinat
Sont choses incompatibles ? Non c'est faux
Et Buonarotti ?... Mais c'est la fable
D'un peuple absurde et insensé, — Et l'homme
Qui a conçu à force de génie
Le Vatican — n'est pas un assassin.

26-10-1830.

A. S. POUCHKINE.

Traduction de

Gabriel AROUT.

Dans le manuscrit, la pièce avait primitivement pour titre « Jalousie ».* On a retrouvé parmi les papiers du poète un chiffon avec l'annotation suivante de la main de Pouchkine :

« Au cours de la première représentation de Don Juan, au moment où la salle recueillie se laissait aller au charme de la musique de Mozart, on entendit siffler : Tout le monde s'était dressé d'étonnement et d'indignation, tandis que l'illustre Salieri quittait la salle furieux et dévoré de jalousie ». Salieri est mort il y a huit ans. » (Mai 23, donc la note est d'environ 33). Certains journaux allemands ont prétendu que sur son lit de mort, il aurait avoué avoir commis un crime abominable en empoisonnant le grand Mozart. Au fait, un envieux capable de siffler Don Juân pouvait aussi bien empoisonner son auteur.

Une pièce de même dimension et d'une forme identique — Le Chevalier avare — pourrait faire songer que Pouchkine aurait peut-être projeté une suite de dialogues en manière d'illustration aux sept péchés capitaux.

(*) Note du traducteur.

POEME

Quand le vent force les fenêtres,
annoncé par tant de portes, tant de forêts bat-
[tantes,
et que le soir passe sa tête
dans ce qui reste, immobile et défiguré,

Quand la rue s'accroche aux lumières
qui, d'un seul coup, tirent à elles tout le ciel,
lourdes du feu qui s'écoule des carreaux,
étranges prisonniers au long des villes,

il faut dominer l'amour, le dénuder
du sang qui en fait une soif sans remède,
le jeter aux gueules du sexe
comme un vivant qui s'éveille en plein incendie,

il faut oublier les mots trop tendres
qui tremblent dans la bouche comme des feuilles
et, crispé sur la chair comme les racines autour
[de la terre.
il faut fermer la femme à la clarté du jour.

Dans la ville, que le soir rassemble en hâte
autour des murs, autour des lampes livides,
la pluie tombe, transpercée de vent
et le monde comme un tunnel rampe dans la nuit.

Lucien BECKER.

KAFKA

OU L'ECRITURE OBJECTIVE DE L'ABSURDE

Il est peu d'écrivains modernes auxquels il ait été donné de forger des mythes capables de nous émouvoir aussi violemment que ceux des vieilles religions. De leur nombre est Kafka : sur le moindre de ses *Contes*, une fois surmonté le choc de l'impression première, on peut parler indéfiniment sans l'épuiser, presque comme sur un objet, une personne, un événement réel. Aussi les théories abstraites, les exégèses philosophiques qu'on nous en propose ne nous satisfont pas. Lorsque Max Brod et d'autres après lui prétendent nous faire voir dans *Le Château* uniquement le drame de l'accès à la Grâce, qui se refuse sans raison et qu'on finit par obtenir lorsqu'on ne l'espérait plus (1), nous avons l'impression d'un escamotage ; dans ces schèmes abstraits, dans ces architectures de concepts, nous refusons de reconnaître ce que nous aimions chez Kafka : cet aspect objectif, ordinaire jusqu'à la banalité des événements racontés, dont le caractère quotidien contraste avec l'absurdité essentielle. Ce que je voudrais faire ici, c'est rester devant son œuvre comme on reste devant une fleur ou quelque idole grimaçante et mystérieuse, qu'on tourne et retourne entre ses doigts, non pour en dégager « *la* » signification, mais plutôt pour en signaler quelques aspects parmi d'autres.

(1) C'est ce que font par exemple, outre Max Brod, l'ami de Kafka, à la fin de l'édition allemande du *Château*, Denis Saurat, dans le passage qu'il consacre à Kafka à la fin de *Modernes* (p. 230-236).

Et d'abord la densité extraordinaire de ses récits, une réalité compacte comme les flocons de cette neige qui tombe dru dès le début du *Château* et dont on sent la présence à travers tout le livre. Jamais on n'y devine le montreur de marionnettes, qui apparaît derrière les personnages qu'il a créés, et s'insinue entre eux pour leur susciter des embûches ou modifier à son gré leur destin. Aussi, ses *Contes* ne donnent-ils nullement l'impression d'être une « chose littéraire », écrite par un homme, mais plutôt quelque aérolithe, un bloc noir, surprenant et pourtant familier, objet proposé à notre méditation. Il est peu d'œuvres dont l'auteur soit à ce point absent. Jamais on ne le découvre caché derrière un masque de narrateur ou de confident, ou bien mêlant directement ses hypothèses et ses commentaires au récit. Ou alors, il faudrait l'identifier avec K., son héros anonyme, comme nous y invitent d'ailleurs l'initiale et le fait que, aux dires de Max Brod, le *Château* ait d'abord été commencé comme « Ich-Roman », une histoire à la première personne. Mais même si l'on tient à cette identification, c'est K., le héros, qui absorbe l'auteur Franz Kafka, et le domine : il ne se connaît pas lui-même; il ne sait pas quel il est ni où il va. Son identité avec l'auteur ne lui donne aucun privilège, — à l'inverse de ce qui se passe chez Proust par exemple, comme presque toujours dans le roman autobiographique, où l'écrivain semble posséder une connaissance vraiment privilégiée des états de conscience de « Marcel », sa créature et son pseudonyme. Kafka n'en sait pas davantage sur la fin de son roman et les destinées de ses personnages que le lecteur ou que les personnages eux-mêmes. Ce n'est pas lui qui mène le jeu. Et c'est ainsi qu'il arrive à rendre vraiment présente au cœur du récit cette force mystérieuse qui émane du Château, et dont nous savons bien que ce n'est pas lui, l'auteur, individu particulier comme nous, qui la crée. Il ne fait que la rendre sensible, la manifester ; il en est l'instrument, au même titre que le maire, l'aubergiste, Frieda, K. et les autres.

C'est pourquoi il ne faut pas faire ce dont s'est toujours abstenu Kafka lui-même, et substituer au déroulement des événements qui doit être pris comme un récit *réel*, des constructions dialectiques. On en

arriverait vite à faire de Kafka une sorte de philosophe raté, qui a besoin qu'on l'explique à lui-même et aux autres mieux qu'il n'a pu le faire, faute d'une puissance d'analyse et d'abstraction suffisante. Ce serait lui faire une injure gratuite : il a choisi exactement le mode d'expression qui lui convenait. En enlevant à ses récits la dense réalité qui fait leur prix (2), on transforme en allégorie abstraite ce qui était mythe poétique ; et rien ne saurait être plus opposé à l'esprit de Kafka et à sa conception de l'existence.

*
* *

Le monde, pour Kafka, est essentiellement un *scandale*, quelque chose qui n'est pas *rationnel*, dont, par suite, un conte fantastique pourra seul exprimer l'essence. En faire une philosophie (même qui admette dans son sein le scandale et le paradoxe, comme celle de Kierkegaard, par exemple) ce serait encore le rendre trop rationnel, et partant le fausser. Seule la gratuité de l'*événement* pur, du *contingit*, peut manifester l'absurdité essentielle des choses.

La brutalité de cet événement frappe immédiatement de vanité la plupart des notions morales humaines : celle de la « justice de la destinée », celle du « mérite personnel », celle aussi de la « responsabilité ». Une idée fondamentale chez Kafka est qu'on n'est pas responsable uniquement de ce qu'on a voulu expressément, ni même de ce qu'on a *fait* soi-même, mais aussi de ses imprudences, de ses désirs secrets, de ses malchances même. Pour lui, la notion d'*engagement* doit être prise au sens passif : on ne s'engage

---

(2) Nous n'insisterons pas ici sur le caractère profondément réaliste de l'œuvre de Kafka, M. Landsberg l'ayant fait suffisamment dans un article d'*Esprit* (Sept. 1938), à propos de la *Métamorphose* ; de même dans *Schloss*, ce n'est pas le drame de la Grâce que Kafka veut nous conter, mais simplement l'histoire d'un pauvre diable d'arpenteur qu'on fait venir de bien loin en lui promettant un emploi, et de sa déception lorsqu'il se révèle que c'est un malentendu, et que, par charité, on l'emploiera comme domestique du maître d'école. On peut, certes, y découvrir, *après coup*, une signification philosophique, mais elle n'est pas première, et elle demeure plus ou moins arbitraire.

pas à faire quelque chose, on se trouve *engagé* dans quelque chose, dans une situation, qu'on l'ait voulu ou non, et l'on sera puni si l'on se soustrait à cet engagement. Cette conception d'une responsabilité qui ne considère ni l'intention ni l'acte est scandaleuse mais profonde. Aucune morale « laïque », à prétentions rationnelles, n'a consenti à l'accepter (même pas celle de Kant, que sa critique de la pureté des intentions rapprocherait pourtant, sur certains points concrets, de celle de Kafka), mais elle est au fond de tous les Décalogues, de toutes les religions primitives, comme l'attestent entre autres multiples exemples l'hérédité de la faute dans l'Ancien Testament, la contagion de la souillure chez les Grecs, enfin la prédestination au crime dans les familles maudites, comme pour Œdipe ou les Atrides. On sent peser sur les personnages de Kafka, comme sur ceux des tragédies grecques, le sentiment d'une sorte de culpabilité occulte, plus fort que la simple « mauvaise conscience » : quelque chose d'analogue, peut-être, à ce que doit être le sentiment du péché originel, avec cette différence que ce péché, c'est *nous* qui l'avons commis, même si c'était sans nous en rendre compte, même si nous avons oublié que nous l'avons commis. Chez Kafka, la faute est presque toujours rejetée dans le passé ; souvent, sa nature n'est jamais éclaircie : le conte commence avec le châtiment, un châtiment dont on ne sait pas comment il a été mérité, ni même s'il l'a été (3). Le jugement lui aussi appartient au passé. Nous *sommes* déjà jugés. La sentence est derrière nous ; et on peut se demander si modifier nos actes, « amender notre conduite », y changerait quelque chose (4).

(3) C'est ainsi que, dans la *Métamorphose*, aucune justification n'est donnée des catastrophes épouvantables (changement en un insecte monstrueux, solitude, souffrance, maladie, et finalement mort) qui s'abattent sur le héros. De même, dans le *Procès* ; dans *Au Pénitencier*, l'officier chargé de l'exécution de la sentence explique que le condamné ne sait pas ce qu'il a fait, ni, ce à quoi il est condamné, qu'il n'a pas été admis à se défendre, parce qu'il n'aurait fait « qu'embrouiller les choses par ses mensonges ».

(4) C'est ce que montre bien *Un Rêve*, où Joseph K., le héros du *Procès*, et sans doute aussi du *Château* (encore que son prénom ne figure pas dans ce dernier ouvrage) se

Cette idée d'une responsabilité préexistante aux actions se retrouve dans presque tous les contes de Kafka, même ceux dont elle n'est pas le thème essentiel, par exemple dans le « *Médecin de Campagne* », où figurent, à côté des thèmes du cauchemar, de l'inhumain, de l'impuissance devant l'événement prédestiné, celui de la catastrophe gratuite et dont on est pourtant responsable. Et c'est le caractère profondément irrationnel, *inacceptable*, de cette idée, qui fait que ces histoires nous choquent si profondément : nous la sentons confusément derrière chaque récit, et notre indignation esthétique manifeste cette protestation de notre raison.

Ici, l'on dira sans doute : c'est là une idée que nous connaissons bien chez certains philosophes, Kierkegaard, par exemple. C'est l'idée de *Furcht und Zittern*, qu'il n'y a pas de commune mesure entre la justice de Dieu et la nôtre, ni, par suite, entre la morale et la religion : Dieu peut ordonner des actes qui semblent injustes et même coupables à nos yeux, comme le sacrifice d'Abraham. On pourrait même remonter plus haut encore, et invoquer la théorie cartésienne des vérités éternelles, qui, appliquée aux commandements moraux et non plus seulement aux propositions mathématiques, donne exactement la théorie de Kierkegaard (5). Mais le propre de Kafka c'est qu'il ne va pas chercher Dieu pour *expliquer* cela : même, il ne l'explique pas, il le constate. C'est un fait. *Es ist so*. Il ne parle même pas de Dieu dans son œuvre. S'il l'introduisait expressément, tout deviendrait clair. Nous croirions comprendre ; nous pourrions accepter, comme le fait Job. Mais c'est ce qu'il ne faut pas. Il faut que le calice soit bu jusqu'à la lie, que nous subissions la sentence inhumaine, sans comprendre, pour que comme le condamné du *Pénitencier* nous arrivions à l'extase de la sixième heure.

Il n'y aurait plus de scandale pour l'entendement, dans ces contes, si Kafka était philosophe. Si, au lieu

---

voit en rêve englouti dans une tombe qui a été préparée *d'avance* pour lui, avec son nom déjà écrit sur la pierre tombale.

(5) Cf. la critique qu'en fit Leibniz au début du *Discours de Métaphys.*

de nous raconter l'histoire du *Verdict*, il nous disait simplement : « L'entendement de Dieu est incommensurable au nôtre », nous croirions retomber sur une de ces vérités banalisées par le christianisme, du genre : « Les voies de la Providence sont impénétrables », et nous cesserions de faire attention. Le message de Kafka serait perdu. — Aller chercher Kierkegaard ou la théorie des Vérités Eternelles pour le commenter, c'est déjà un moyen d'amortir l'impact du conte de Kafka sur nous, d'échapper à la brutalité du réel, en essayant de l'expliquer. Et c'est ce qu'il ne faut pas faire. La philosophie, comme le sens commun ou la religion conventionnelle, tend parfois à n'être qu'un moyen de mieux supporter le monde, et d'adoucir ce que la réalité peut avoir d'intolérable et de scandaleux. Parce qu'il n'est pas un philosophe, Kafka vient nous arracher à cette sagesse peureuse. Il nous pousse sous les yeux l'inacceptable et nous force à le regarder. Ainsi, il se situe aux antipodes de toute littérature berceuse et confortable, aussi bien des revendications romantiques qui satisfont notre besoin d'évasion que du réalisme ordinaire qui nous présente du monde l'image à laquelle nous sommes habitués. En ce sens, on pourrait dire qu'il est « surréaliste » et que ses contes sont plus réels que les romans prétendûment réalistes.

Il y a chez Kafka une double valeur de l'absurde et du cauchemar. D'abord une valeur du cauchemar *en soi*, pour nous dessiller de force les yeux, pour jeter bas les paravents de concepts et de philosophie que nous interposons entre nous et la réalité (6). Et en cela la lecture de Kafka accomplit une *catharsis* qui ne semble pas d'abord différer fondamentalement de celle que nous procure par exemple la lecture d'*Alice*

---

(6) En ce sens une notion conventionnelle: morale, juridique, etc., comme celle de responsabilité, telle que la définissent le droit ou le sens commun (« On n'est responsable que de ce qu'on a fait et fait en pleine connaissance de cause, en le voulant expressément ») est une sorte d'absolution que nous donne la société, une barrière destinée à nous protéger de ce sentiment de culpabilité inconditionnelle qui est au fond de notre conscience, et qui s'exprime dans les vieux mythes : celui d'Œdipe, celui d'Oreste — mais qui nous rendrait l'existence intolérable si nous nous y abandonnions.

au Pays des Merveilles, ou celle d'un texte surréaliste. Mais, en outre, ce cauchemar et cet absurde ont une valeur de par leur *contenu,* parce qu'ils sont une révélation de vérités qui passent notre entendement, qui, même, sont inacceptables pour lui, et qui ne pourraient guère nous être révélées par un autre moyen. C'est là ce qui fait la supériorité de Kafka sur un auteur comme Lewis Caroll ; tandis qu'il est supérieur aux philosophes précisément parce que la folie vient s'ajouter au contenu conceptuel, parce qu'il écrit des cauchemars, et qu'ainsi il peut pénétrer plus profondément l'essence de la réalité. S'il n'y avait pas cette « âme de vérité », la *Métamorphose* par exemple, ou *Au Pénitencier* ne seraient qu'une histoire horrible parmi d'autres, un « roman noir » (7), simple instrument d'une sorte de libération surréaliste dont il importe peu que ce soit *en vue* de telle ou telle chose qu'elle nous rende libre, l'essentiel étant la libération elle-même, et non ce qu'elle préparera. Chez Kafka, l'essentiel de l'absurde, de l'horrible (comme dans la *Métamorphose* ou dans *Au Pénitencier*), du grotesque même (dans *Une Communication à une Académie*), ce n'est jamais l'effet littéraire produit, mais le mystère au seuil duquel ces procédés doivent nous introduire. Ils ne sont pas seulement destinés à capter notre attention, mais à exprimer un aspect de la réalité. Ils sont inscrits dans l'essence même des choses.

***

L'idée si choquante de notre culpabilité initiale, et quasi prénatale, Kafka essaie, sinon de la justifier, du moins d'en donner une sorte de traduction psychologique, en essayant de la déceler, de la rendre manifeste au sein de nos actions en apparence les plus innocentes. C'est ce qu'il fait par exemple dans le

---

(7) Je suis peut-être ici injuste pour le roman noir : cf. ce que dit Landsberg sur les ressemblances entre le marquis de Sade et Kafka (dans un article intitulé *Pierres Blanches*). Mais on ne saurait, malgré l'ingéniosité et le bien fondé de ce rapprochement, nier que la volonté de *révéler* quelque chose ne soit plus consciente et plus expresse chez Kafka que chez Sade.

Verdict, un de ses contes les plus extraordinaires peut-être à cause de l'intrusion graduelle et lente du fantastique dans une réalité d'abord parfaitement banale et quotidienne (alors que dans la *Métamorphose,* par exemple, nous nous trouvons d'emblée installés dans le cauchemar). — Savons-nous jamais exactement ce que nous avons voulu ? Et comment osons-nous jamais garantir la pureté de nos intentions, de notre vouloir ?

Le héros du *Verdict,* Georg Bendeman, est un bon jeune homme, qui dirige avec son père une maison de commerce prospère, et qui est fiancé depuis quelque temps. C'est un dimanche matin, et il essaie d'écrire une lettre à l'un de ses amis, établi depuis longtemps en Russie, où ses affaires ne vont pas trop bien, et avec qui il a perdu graduellement tout contact, au point qu'il ne l'a pas encore mis au courant de ses fiançailles (principalement, semble-t-il, pour ne pas l'attrister du spectacle de sa réussite). Il ne sait trop que lui dire : tout semble inutile ; lui conseiller de rentrer dans sa patrie semblerait considérer son échec comme irrémédiable ; peut-être d'ailleurs est-il déjà trop tard, et ne s'y trouvera-t-il plus chez lui. Georg arrive tout de même à écrire sa lettre, à annoncer ses fiançailles à son ami, et à l'inviter au mariage. Puis il va montrer la lettre à son père dans la chambre de celui-ci, où il n'est pas entré depuis des mois (ce qui est parfaitement naturel, puisqu'il le voit tous les jours dans la maison de commerce). Brusquement, le père, à la fin d'une série de jérémiades assez inattendues, où il se plaint de sa vieillesse, de son impuissance, lui dit : « Je t'en supplie, Georg, ne me trompe pas. As-tu *vraiment* un ami à *Pétersbourg ?* » Nous sommes assez étonnés de cette question, mais nous pensons simplement que le vieillard est en train de retomber en enfance. Cette impression semble confirmée par la scène qui suit, assez pénible et absurde entre Georg et son père : celui-ci, se dressant sur son lit, accuse son fils d'avoir trompé son ami, d'avoir médité sa perte, et lui révèle qu'heureusement, lui, il a renseigné secrètement l'ami — un fils selon son cœur, celui-là — a défendu ses intérêts ; et à la fin de son discours, quand il condamne solennellement son fils à périr noyé : « Ich verurteile dich jetzt zum

Tode des Ertrinkens ! », ne nous étonne qu'à demi, comme une preuve de plus de sa folie.

Ici se place le coup de théâtre final, un peu à la façon d'un roman policier, quand on nous révèle brusquement que le coupable, le «traître» de la pièce n'est pas celui que nous pensions, et que les différents événements du récit se *reclassent soudain* sous nos yeux, et prennent une signification entièrement différente de celle qu'ils avaient eue jusque là. Georg se sent immédiatement chassé de la pièce ; il se dirige vers la rivière, et IL SE NOIE RÉELLEMENT.

Ce dénouement, si *inacceptable* pour nous, retrouve, pour se faire accepter, le même accent de vérité et de réalité que le début de l'histoire : Georg enjambe le parapet du pont « comme le gymnaste consommé qu'il avait été dans sa jeunesse pour l'orgueil de ses parents » — tandis que s'y mêle toujours comme une trame continue, l'horrible et le mystérieux. « Quelque chose » (8) le pousse vers l'eau, une force sans visage, d'autant plus mystérieuse qu'on ne nous dit même pas qu'elle est une force, quelque chose qui n'a pas de nom, et contre lequel Georg lutte de toutes ses forces sans pouvoir lui résister : « il se cramponne au parapet comme un affamé à la nourriture ». Il meurt en protestant de son amour pour ses parents ; et avec la dernière phrase, la réalité quotidienne se referme sur lui — et sur l'histoire toute entière, avec son tissu d'horrible et de familier — comme l'eau de la rivière: « Juste à ce moment-là, passait sur le pont une circulation infinie. »

Derrière cette énigme irritante — et captivante — derrière ce défi à la raison, nous pressentons autre chose que l'arbitraire d'un auteur qui voudrait étonner à tout prix. Rien, d'ailleurs, dans le style de Kafka, ne suggère une volonté d'étonner — au contraire, par sa retenue extrême, il est peut-être le plus « classique » des auteurs allemands. Nous nous demandons ce qui, dans la conduite de Georg, a pu justifier le Verdict qui le frappe, un peu comme nous nous interrogerions sur une catastrophe, en apparence imméritée, qui frapperait un de nos amis. Et peu à peu, certains détails nous reviennent ; nous deve-

(8) Ueber die Fahrbahn zum Wasser trieb *es* ihn.

nons capables de « lire entre les lignes ». Une analyse plus exacte des sentiments de Georg même dès le tout début nous révèle le contentement de soi, le pharisaïsme latent, l'hypocrisie qui font qu'il *mérite* sa condamnation. Il se met à la lettre de son ami comme à une corvée pénible : est-ce là une vraie amitié ? Il s'attarde avec complaisance à contraster l'échec de l'autre avec sa propre réussite, à la fois en affaires, sur le plan sentimental, et sur le plan social : sa fiancée est d'une des « bonnes familles » de la ville. De même ses sentiments à l'égard de son père sont fort éloignés de la piété filiale : il le considère d'une façon supérieure; il voudrait secrètement qu'il se retire des affaires, « pour se reposer », en fait pour pouvoir agir seul. Seulement, il dissimule tout cela, même à ses propres yeux — aux nôtres aussi, du moins la première fois que nous lisons l'histoire : seul, le choc que nous recevons de la fin nous incite à la justifier par une réflexion sur les intentions réelles de Georg. L'attitude pharisaïque de Georg envers son père devient d'ailleurs de plus en plus nette à mesure que procède le récit : par exemple, lorsque en essayant de le déshabiller pour le porter sur son lit, il constate que son linge n'est pas particulièrement propre, qu'il baisse et qu'il se néglige, et que lui, Georg, devrait s'en occuper davantage. Il dispose de lui comme d'un enfant ou d'une chose : il décide brusquement, sans le consulter, ni même avoir l'idée de le faire, de le prendre avec lui dans sa maison, une fois qu'il sera marié.

Ce qui est remarquable, c'est que cette supériorité orgueilleuse ne soit pas apparue avec évidence dès la première lecture. Cela tient à ce que, en même temps, d'un certain point de vue, Georg a raison ; son père est *réellement* en train de retomber en enfance, et lorsqu'il lui dit qu'il n'a pas d'ami en Russie, qu'il n'en a jamais eu, Georg n'a pas tort de penser ce qu'il pense. L'évidence de la folie du père neutralise, en quelque sorte, l'évidence du pharisaïsme du fils ; et c'est précisément cette dualité des plans qui fait la force de Kafka. Seulement, que le père soit fou, cela ne justifie pas la conduite de son fils à son égard. Que l'un ait tort ne signifie pas que l'autre ait raison : nous sommes dans un univers où tout le monde a tort.

Vérité que nous avons trop tendance à oublier, chaque fois, par exemple, que nous commettons le sophisme moral qui consiste, lorsque quelqu'un a mal agi envers nous, à nous considérer comme dégagés de toute obligation envers lui, à le traiter comme s'il s'était mis « au ban de l'humanité ». Sophisme que Kafka n'admet pas. Il ne *donne raison* à personne ; il se borne à poser la dualité des points de vue de ses personnages, sans prendre parti, sans déclarer l'un des deux « supérieur » à l'autre, ni même plus *vrai*. Il y a là une découverte de la signification profonde de la folie (comme manifestation privilégiée de l'irréductibilité fondamentale de tous les points de vue) qui manque chez Pirandello, pourtant tellement obsédé par ce thème. L'œuvre qu'évoque à certains égards le *Verdict*, ce n'est pas *Henri IV*, ni les démêlés de Madame Ponza et de Monsieur Frollo (9), c'est cette nouvelle de Sartre, *La Chambre*, où la folie est décrite un peu de la même façon que chez Kafka, et suggère les mêmes réflexions. Pierre est réellement fou ; l'auteur ne nous laisse aucun doute là-dessus ; mais le fait que son point de vue diffère radicalement de celui des gens dits « normaux » ne suffit pas à établir la supériorité de ceux-ci, n'autorise nullement par exemple son beau-père, M. Darbédat, à le traiter avec condescendance. — Kafka, lui, va même jusqu'à se garder de dire que le père est fou, il le *suggère* simplement, de temps en temps, par quelques détails horribles, comme celui-ci : quand Georg porte son père sur son lit, le vieillard s'amuse à jouer avec la chaîne de montre de son fils, et s'y cramponne si fort que celui-ci a grand peine à lui faire lâcher prise. Ici, la folie fait son apparition sous son aspect physique et « objectif », médical, presque, et dont on ne peut pas douter (10) ; mais cela même ne fait pas que

---

(9) Tellement trop schématiques et abstraits : allégories plutôt que mythes.

(10) De même, à la fin de la *Chambre*, la preuve définitive de la folie de Pierre nous est donnée par le fait qu'il se met à bredouiller ; la folie cesse de devenir un jeu quasi-volontaire de l'esprit, un « dérèglement volontaire de tous les sens », comme chez Rimbaud — ce que nous appellerions de la mythomanie — pour n'être plus qu'une maladie, une altération physiologique, la vraie folie, « celle qu'on enferme », comme dit encore Rimbaud.

l'homme sain ait raison contre le fou, et le dénouement de l'histoire sanctionne la condamnation de Georg.

*
* *

La critique des intentions, de la « bonne conscience », si manifeste dans le *Verdict*, constitue également l'un des thèmes majeurs du *Château*, de même que le thème de l'irréductibilité des points de vue, qui lui est d'ailleurs étroitement lié. C'est ainsi que la conduite de K. (11) fait l'objet d'interprétations extrêmement diverses (mais rarement flatteuses pour lui) de la part des différents personnages, depuis l'hôtelière du Pont jusqu'au secrétaire de mairie Momus, qui rédige contre lui un réquisitoire en règle : on explique par exemple ses rapports avec Frieda par des motifs grossièrement sensuels, mais surtout par un machiavélisme plus ou moins conscient, qui lui ferait se servir d'elle comme d'un instrument pour entrer en rapport avec Klamm son chef de service et par suite avec le château. Il n'y a aucun moyen d'être fixé sur la vérité de ces accusations : toutes les dénégations de K. ne persuaderaient pas ses ennemis, ni peut-être nous-mêmes, de sa bonne foi. C'est qu'il ne s'agit pas de savoir s'il a accompli ou non telle action matérielle, mais quelle signification attribuer à ses actes (12) ; et sur ce point il n'est possible de con-

---

(11) K. est l'arpenteur qui cherche à s'établir dans le village au pied du Château, et séduit l'une des servantes de l'auberge, Frieda, qui a été la maîtresse de Klamm, un des fonctionnaires du Château.

(12) Il faut signaler ici combien un même résultat (l'impossibilité absolue d'arriver à connaître la vérité) est obtenu avec des moyens plus simples chez Kafka que chez Pirandello. Par ex., dans *Chacun sa Vérité*, P. est obligé de recourir à une hypothèse extrêmement compliquée ; dans le Château, au contraire, il s'agit d'actes extrêmement simples, ordinaires, et dont pourtant le *sens* véritable échappe absolument. C'est que le doute ne porte pas sur la réalité historique d'un fait, sur la question de savoir si tel ou tel acte particulier a été accompli, mais sur quelque chose d'infiniment plus profond. La superficialité de la pièce de Pirandello vient, en grande partie de ceci, que tout se réduirait, en dernière analyse, à déterminer un *fait* historique précis, savoir si la fille est folle ou morte. Or cette détermination du fait historique est difficile : elle peut

vaincre que ceux qui sont d'avance convaincus. Au reste, K. ne fait pas partie de ces derniers, de ceux qui sont sûrs d'eux-mêmes : quand Frieda reprend à son compte les accusations de l'hôtelière, il reste un moment accablé, mais se garde bien de protester de la pureté de ses intentions ; et d'ailleurs, comme il le reconnaît, presque tout est vrai dans ce réquisitoire : il ne s'est jamais caché de vouloir accéder au Château, et parvenir jusqu'à Klamm, au besoin à travers Frieda, ou par l'intermédiaire de n'importe qui ; les faits reprochés sont exacts ; seule, l'interprétation hostile qu'on en donne peut être contestée, mais non pas ruinée définitivement (13). On peut, si l'on veut, prétendre que si K. est devenu l'amant de Frieda précisément cette nuit-là, c'est qu'il voulait, pour une raison quelconque, passer la nuit dans l'auberge des Messieurs du Château, et que c'était le seul moyen pour lui d'y parvenir ; mais ceci n'est une imputation grave que si Frieda n'aime pas K. : si elle l'aime, elle doit bien savoir qu'il ne s'est pas jeté sur elle comme une bête de proie, pour la faire servir à ses desseins, mais que c'est elle qui, de son plein gré, est venue à lui.

K. peut d'autant moins se défendre devant ces accusations que ce machiavélisme profond dont on le soupçonne, on le découvre jusque dans ses actes les moins prémédités, ceux qui l'ont le plus surpris lui-même, comme d'aimer Frieda ou de quitter brusquement l'Auberge du Pont. On semble ainsi en savoir plus long sur ses intentions secrètes que lui-même. Et d'autre part ce n'est pas sa sincérité qui est mise en

---

même devenir impossible dans certaines circonstances (par suite d'une lacune de notre documentation, par exemple : c'est ainsi qu'il nous est impossible de connaître la date exacte de la mort d'Attale III de Pergame) mais elle n'est pas, par essence, et en toutes circonstances impossible, comme il le faudrait pour que la thèse de Pirandello fût réellement inquiétante, comme l'est de savoir ce qu'*est* un être, ce qu'était, par exemple, Attale III. Pirandello a bien aperçu l'ambiguïté fondamentale de tout existant, mais il n'en a donné qu'une expression contingente, accidentelle, et à cause de cela superficielle.

(13) « Alles, was du sagst (dit-il à Frieda), ist in gewissen Sinne richtig, unwahr ist es nicht, nur feindselig ist es ». (Schloss, p. 305.)

question (14), si bien que s'il protestait, ses protestations n'auraient aucune valeur : on lui répondrait que peut-être il ignore lui-même ses noirs desseins. Dès le début l'hôtelière précise qu'elle ne l'accuse pas de mensonge (lui ôtant ainsi tout recours) : au contraire, elle le trouve « ouvert comme un enfant », *kindlich offen* (15). Mais c'est le fait qu'il soit si différent des gens du village qui l'inquiète : ceux-ci ne peuvent pas comprendre ses motifs réels, aussi se résolvent-ils difficilement à le croire, même lorsqu'il parle franchement (16). La vraie ambiguïté porte, non pas sur ce que K. *fait* ou *dit*, mais sur ce qu'il *est* au fond, et c'est pourquoi elle ne saurait être levée par des spéculations abstraites sur sa conduite surtout venant d'étrangers, de gens qui lui sont extérieurs (17).

De même, dans le *Chemin de Crête*, de Gabriel Marcel, toute la question est de savoir ce qu'est Ariane : elle ne le sait pas elle-même, et toutes les exégèses que font de sa conduite ou de ses paroles son mari et son amie ne peuvent la résoudre. Ce que Momus et l'hôtelière cherchent à atteindre par-delà la signification des actes de K., c'est la valeur même de son être, et là-dessus, K. lui-même ne peut se prononcer. — Ici s'éclaire et se justifie ce que nous disions au début sur le fait que la responsabilité, chez Kafka, ne dépend ni des intentions ni, presque, des actes : peu importe que nous « l'ayons fait exprès », ou non, ou même que nous soyons matériellement coupables, puisque ce qu'on nous reproche, ce n'est pas d'avoir fait ceci ou cela, mais d'être ceci ou cela.

---

(14) D'ailleurs, un besoin, une détresse, une aspiration ne sont-ils pas forcément sincères ?

(15) *Le Château*, p. 297.

(16) Ici, on retrouve une nouvelle façon d'unir le doute sur les intentions et l'irréductibilité des points de vue : c'est *parce* que K. n'a pas le même point de vue que les gens du village que ceux-ci apprécieront sa sincérité à contre-temps, ne pourront croire qu'il dit vrai, par exemple quand il se déclare prêt à accéder au Château par tous les moyens.

(17) Au contraire, comme le dit Kafka, l'ambiguité se dissipe instantanément du moment que Frieda aime K., parce que cet amour est une sorte de contact immédiat avec son essence profonde.

Ainsi, tout au début, l'hôtelière dit qu'elle ne reproche pas à K. d'être un étranger, quelqu'un qui n'a sa place nulle part et qui ne peut que gêner les gens du village, quelqu'un, enfin, dont les desseins sont ténébreux : il est ce qu'il est, il n'y peut rien. Simplement, elle le constate, et déplore que Frieda ait lié si imprudemment son sort au sien (18). Mais il n'en est pas moins un être dangereux qu'il faut combattre. — C'est pourquoi la critique des intentions peut demeurer implicite chez Kafka : elle dépasse les intentions mêmes ; ce qu'elle atteint, à travers elles, c'est l'essence de l'être, son néant intérieur, sa culpabilité et sa perversité fondamentales. A quoi bon, alors, chicaner sur des motifs ? (19). Pas plus que le soldat rebelle du *Pénitencier*, l'accusé ne pourrait prononcer une défense valable ; sa culpabilité est gravée en lui de façon indélébile, dans son être ; elle est son être même.

Ainsi, la critique des intentions, pour être trop radicale, finit par se limiter elle-même, et presque par se nier, puisqu'elle n'aboutit à aucune certitude, même pas celle de notre culpabilité. Aussi ne faudrait-il pas lui attribuer, chez Kafka, un rôle qu'elle n'a pas, et qui serait celui d'une Théodicée, au sens leibnizien, une *justification de Dieu*, à laquelle on recourrait pour expliquer les sentences d'apparence imméritée, le châtiment des innocents, et toutes les injustices de la destinée (20). L'impureté de notre

---

(18) p. 93.

(19) L'erreur de M. Landsberg dans « Kafka et la Métamorphose », son article que nous avons déjà cité, me semble être de donner de Kafka une interprétation trop exclusivement *psychologique* ; alors que la vraie signification de son œuvre ne peut guère être trouvée que sur le plan moral, et même, par delà la morale, sur le plan *cosmique* ; la morale finissant par se fondre chez lui en une cosmogonie, par une dialectique analogue à celle du Schelling des *Recherches Philosophiques sur la Liberté Humaine* (la notion de *destinée* par exemple, plus profonde que celle de *responsabilité*).

(20) Cf. la notion de « jugement dernier » chez Vigny, et le poème qu'il projetait d'écrire sur ce thème. On pourrait retrouver chez Kafka bon nombre de thèmes de Vigny, par ex.: celui de la solitude (Moïse, Stello...; cf. le Hungerkünstler de Kafka), celui de la condamnation de l'Innocent (la fille de Jephté), celui du divertissement, celui, enfin, de

cœur ne sert pas à légitimer les malheurs qui nous frappent (d'ailleurs le plus grand n'est-il pas cette impureté même ?), tout au plus est-elle une façon d'adoucir le sentiment de notre condition, une tentative pour expliquer, pour nous aider à accepter, sans que cette explication se prétende exhaustive. Ainsi, la critique pascalienne de la notion de mérite sert simplement à faire accepter au laïc la doctrine janséniste de la prédestination, à la lui rendre moins choquante, en l'amenant ainsi à faire un retour sur soi, à apercevoir combien son cœur est « creux et plein d'ordure » ; — mais ce serait folie d'en conclure que la doctrine théologique de la prédestination se fonde sur des considérations psychologiques ou morales. De même aussi, la considération de la volonté pécheresse du coupable sert seulement à justifier aux yeux de la société la sanction dont elle le frappe ; mais ce ne sont pas ces intentions que la sanction visait primitivement : elle était à l'origine une simple réaction de défense, et le coupable est toujours, au fond, un «bouc émissaire ». Kafka ne tombe pas dans une erreur aussi grossière : même si K. était foncièrement mauvais (et il nous apparaît au contraire comme nettement sympathique), cela ne légitimerait pas ses malheurs, pas plus que la folie du père de Georg ne justifie l'attitude de son fils envers lui.

La vraie signification de cette critique des intentions doit être cherchée ailleurs : elle est une façon d'exprimer ce qui est pour Kafka l'un des aspects essentiels de notre condition d'homme : l'irréductibilité des points de vue. — C'est ainsi que lorsque K. s'approche du Château, qui, de loin, semblait répondre assez bien à son attente, quoiqu'il eût plutôt l'air d'une petite ville que d'un château, la déception commence : ce n'est au fond qu'un ramassis de bicoques décrépies, qui n'ont de remarquable que le fait d'être en pierres, encore leurs façades s'écaillent-elles toutes. De même, Klamm, lorsque K. le regarde par le trou de la serrure, lui apparaît comme un homme fort ordinaire, de taille moyenne, un peu gras, au visage déjà empâté par l'âge, et qui passe son temps à

---

l'homme écrasé par son destin (les Destinées, de Vigny, et, chez K., le début de *Une Mission Impériale*, ou la fin de *Eine alte Blatt.*

dormir ; mais K. ne l'a pas vu réellement ; il ne peut pas le voir tel qu'il est, comme le lui dit l'hôtelière (21). Pas plus qu'il ne peut comprendre le prestige dont s'entoure le Château aux yeux des gens du village : il n'est pas de la paroisse. Ceux-ci s'en rendent d'ailleurs très bien compte : dès que l'instituteur voit K., il lui demande : « Le Château ne vous plaît pas ? » (K. est d'ailleurs assez étonné de la question, et surtout du fait que l'autre semble s'attendre à une réponse négative), et il ajoute : « Il ne plaît à personne d'étranger ». De même, ils se rendent très bien compte que K. n'est pas des leurs : mais cela ne les aide en rien à une compréhension meilleure. Dans un malentendu, il y en a toujours un qui, parce qu'il se rend compte de la barrière qui le sépare des autres, se croit supérieur ; mais à quoi cette conscience lui sert-elle ? Le monde de Kafka est en cela semblable à celui de Racine, que la lucidité y est vaine, et n'est qu'une torture de plus.

Le conflit entre deux points de vue incompatibles, mais également légitimes (ou illégitimes) est un des thèmes de « *Ein Bericht für eine Akademie* », l'histoire du singe qui devient homme (22). Ici, l'opposition n'est plus, comme dans le *Verdict*, entre le fou et le pharisien, mais entre l'animal et l'être « raisonnable ». Un singe qui a réussi à s'élever par une sorte d'auto-dressage jusqu'à la condition humaine fait à une Académie le récit fort docte de ses expériences. Il s'excuse d'ailleurs dès le début de sa communication de ne pouvoir plus apporter sur son ancienne condition de singe, son « äffische Vorleben » que des renseignements très rudimentaires, tant il s'est bien acclimaté dans le monde des hommes, tant un retour à la Singéité (Affentum) lui serait difficile, si même il le désirait (23). La « métamorphose »

---

(21) Sie sind ja gar nicht imstande, Klamm wirklich zu sehen, lui dit-elle pour expliquer qu'il ait pu supporter sans être ébloui la vue de cet homme supérieur (p. 93).

(22) Mais *un* des thèmes seulement, car chacun des mythes de Kafka est surdéterminé, c'est-à-dire qu'il comporte à la fois plusieurs significations différentes.

(23) Mais dans tout le cours du récit, des détails viennent continuellement nous rappeler que c'est un singe qui parle, et non pas un homme : il raconte, par exemple, qu'un re-

est ici complète, aussi complète que celle de Gregor Samsa qui, lorsqu'il essaie de parler, croit prononcer des paroles intelligibles, articulées, humaines, alors que ce sont des cris indistincts d'animal. On ne peut avoir deux points de vue à la fois. Même lorsqu'on a réussi à passer d'une condition à une autre, ce n'est pas une supériorité, et la nouvelle ne nous limite pas moins que l'ancienne. On voit la signification que prend ici le goût, si marqué chez Kafka, pour l'infra-conceptuel, l'infra-rationnel ; pour le dormeur, le fou, plus bas encore, pour le singe ou l'insecte : c'est que l'incompatibilité des points de vue des différents êtres sur le monde y est particulièrement manifeste, et qu'en même temps notre situation d'homme apparaît comme une « condition » limitée, au même titre que celle du singe ou de l'insecte.

Le sentiment dominant chez le singe, après sa capture, lorsqu'il est enfermé dans une cage sur le pont du bateau, est qu'il n'y a « pas d'issue » (Kein Ausweg) ; et il n'a qu'une idée, c'est qu'il faut en sortir, en sortir à tout prix, trouver une issue, quelle qu'elle soit. Ce qu'il veut, ce n'est pas la liberté, que désirent tant d'hommes, et qui, n'est le plus souvent qu'une amère dérision, mais une issue, à droite, à gauche, n'importe où ; comme l'enterré vivant désire simplement que le mur soit un peu plus loin, le plafond un peu moins bas. Même si cette issue est une illusion (24). Aller quelque part, ne pas rester le nez pressé contre la paroi d'une caisse. Cette issue, ce n'est pas par la fuite qu'on l'atteindra (peut-être le singe aurait-il pu s'enfuir : la fuite n'est-elle pas toujours possible pour un singe ?), mais l'évasion n'aurait fait qu'aggraver les choses ; elle aurait été un acte de désespoir. Non, ce qu'il faut, c'est rester dans

---

porter a eu l'audace de présenter comme un vestige de sa nature de singe le fait que souvent il retire son pantalon en public (mais c'est en réalité pour montrer aux visiteurs la cicatrice de sa blessure reçue lors de sa capture), et il ajoute qu'on devrait couper tous les doigts de la main qui a écrit cela. Cf. la note où nous rapportons deux détails analogues (mais relatifs à la folie et non plus à l'animalité), pris l'un dans le *Verdict* et l'autre dans la *Chambre*, de Sartre.

(24) « ...sollte der Ausweg auch nur eine Taüschung sein » (p. 171).

sa condition, et essayer de l'améliorer en s'élevant au-dessus d'elle, et par les moyens les plus humbles : la première étape du singe vers l'humanité sera d'apprendre à cracher, puis à fumer la pipe (25), ce qui divertit fort les matelots qui viennent le regarder. C'est précisément parce que l'issue que l'on cherche est quelque chose de très modeste que peu importe qu'elle soit une illusion : la déception ne sera pas grave, puisque ce qu'on cherchait n'était pas quelque chose de très important : au contraire, si c'était la liberté que l'on désirât (26), il serait terrible de ne pas l'obtenir. Il y a chez Kafka un sentiment très fort de l'humilité de toutes les conquêtes humaines, qui rappelle les développements de Pascal sur le divertissement, ou le prisonnier de Vigny qui tresse de la paille dans son cachot : ainsi, la différence essentielle entre l'homme et le singe ne réside pas dans la possession d'une raison ou d'un langage, mais dans la coutume de la poignée de main, qui témoigne de l'ouverture du caractère.

On aura reconnu, sans doute, dans ce qui précède, un certain nombre de thèmes que les philosophes et les poètes nous ont rendu familiers, et que nous appellerions, en les conceptualisant jusqu'à la banalité : le sens de notre solitude au milieu des hommes et au milieu du monde, l'angoisse devant la limitation de notre condition, le sentiment de l'impossibilité de toute évasion, et de la vanité de toute action. Mais grâce à la transposition mythique qu'il en donne Kafka retrouve et nous communique une sorte de sentiment premier, irréductible, ineffable, que nos mots d'homme trahissent et diluent en voulant l'exprimer, cette vieille « vérité de singe » (27), que nous avons oubliée, à demi volontairement, dans notre dé-

---

(25) Réminiscences baudelairiennes ?

(26) Le mot de « liberté » est pris, bien entendu, avec toute l'ambiguité désirable, de façon à pouvoir signifier à la fois ce qu'elle est pour le singe et pour l'homme. Il y a peut-être chez Kafka, l'idée d'une condition intermédiaire, où l'on ne désirerait plus la liberté, comme faisait le singe, et où on ne la désirerait pas encore, comme font certains hommes, mais où on accepterait courageusement sa condition, avec toutes ses limitations (p. 170).

(27) « Die alte Affenwahrheit ».

sir d'en sortir, de trouver une issue, quelle qu'elle soit ; qui est peut-être perdue pour nous dans sa crudité et son horreur primitives, mais que pourtant nous gardons en nous, pour la retrouver dans le cauchemar ou dans l'angoisse : l'évidence « qu'il n'y a pas d'issue ». Le « divertissement » pascalien en apparaît presque comme une expression abstraite, en face de la brutalité de cette expérience immédiate ; comme quelque chose de rassurant et de confortable, auprès de cette détresse sans mots, de cette terreur impuissante d'insecte ou d'animal (28). Nous pensons au hanneton tombé dans un verre, et qui ne réussit jamais à remonter le long des parois (29), à tous ces vieux mythes enfouis profondément en nous, à toutes ces vieilles métaphores, que chacun de nous retrouve d'instinct pour exprimer sa détresse. Mais chez Kafka ce sont des faits, des événements réels, et non pas de simples métaphores.

Toute notre civilisation n'est qu'un effort pour tourner le dos à cette détresse originelle, pour oublier. Et ceux d'entre nous qui en gardent le souvenir, qui se rappellent encore cette « *äffisches Vorleben* », ils en font des communications aux Académies : les philosophes, les écrivains ; ils prennent leur angoisse, ou

---

(28) Nous nous excusons de tant insister sur ce point, pour réagir contre l'opinion, malheureusement trop répandue, qui considère Kafka comme une sorte de Pascal manqué, faute d'avoir été chrétien. C'est ainsi que Daniel-Rops (Compte-rendu du *Château*, *N.R.F.* mars 1939), cherchant ce qui manque à l'univers de Kafka pour que nous l'acceptions complètement, écrit : « A y bien réfléchir, il me semble qu'il y manque le sens de la responsabilité » (sic) ; et plus loin : « cet homme toujours menacé par le châtiment, et dont les efforts sont toujours vains, est comme l'image plate de celui que les chrétiens appellent le pécheur. Mais le dogme du bien et du mal, de la faute et du pardon, donne à l'être une autre profondeur. Kierkegaard, Pascal, partis d'observations semblables, plongent des racines plus loin dans le mystère de l'être... » etc. Il nous semble au contraire que l'importance de Kafka (comme celle d'ailleurs de Vigny) vient de ce qu'il a retrouvé des sentiments très forts, très primitifs, absolument irrationnels, que nous portons enfouis profondément en nous, et dont les fables des religions, les systèmes des philosophes, les mythes des poètes ne sont que des *expressions*, et peut-être des atténuations.

(29) Cf. Gregor, dans la ***Métamorphose***.

leur nausée, et ils en font une philosophie ou un roman.

Il ne faudrait pas prendre Kafka pour un esprit uniquement négateur, qui raille toutes les ambitions humaines, faute d'en pouvoir comprendre la noblesse : il a au contraire le sentiment très fort de ce que l'aspiration, l'effort, ont de noble en eux-mêmes, quel qu'en soit l'objet : la fin de la communication du singe est pleine d'une légitime fierté, celle de l'être qui a atteint exactement ce qu'il voulait, et qui n'accepte pas qu'on lui dise que peut-être « çà n'en valait pas la peine » (30). Seulement, Kafka se refuse à prendre en considération la valeur ontologique de ce vers quoi on aspire — il n'en donne que les expressions les plus humbles, le plus souvent vulgaires et grotesques. Nos aspirations les plus hautes deviennent chez lui l'ambition du singe d'échapper au zoo pour parvenir au music-hall ,ou mieux celle de K. d'obtenir une entrevue avec un fonctionnaire du Château. Son œuvre s'achève en une sorte de mystique sans Dieu, où le héros cherche, presque toujours vainement, et par les moyens les plus bizarres et les plus douloureux, et parfois contre son gré (31), une extase que les circonstances s'obstinent à lui dérober. L'histoire la plus typique à cet égard est celle du *Hungerkünstler*, le « Jeûneur professionnel », qu'on montre dans une cage, de cirque en cirque, et pour qui jeûner le plus longtemps possible est le but même de l'existence, une fin en soi, sans qu'il cherche à atteindre *autre chose* par son jeûne. Les spectateurs n'y voient qu'une banale exhibition foraine, entreprise pour gagner de l'argent, et où il est naturel que l'on cherche à tricher par tous les moyens. Les plus humains de ceux qu'on a chargé de surveiller font semblant de se détourner, pendant leur veille, pour jouer aux cartes dans un coin et lui laisser la possibilité de manger à la dérobée, s'il veut. Alors qu'il n'en a même pas le désir. La fatalité de son existence est qu'on ne le laisse jamais jeûner autant qu'il le voudrait, jamais

(30) Im ganze habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte. Man sage nicht, es wâre der Mühe nicht wert gewesen. Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur » (p. 177).

(31) Voir, par ex. « *Au Pénitencier* ».

plus de quarante jours, et cela seulement dans les grandes villes ; non d'ailleurs pour des raisons médicales ou humaines, mais parce que l'intérêt des populations s'émousserait avec un délai plus long. Quand on le sort en grande pompe de sa cage, il est prêt à s'évanouir, non pas de faim, comme le croit le public, mais de rage et d'humiliation qu'on ne le laisse pas jeûner davantage. Il finit d'ailleurs par passer de mode, et par mourir oublié, sans public, sans que personne se préoccupe plus de compter les jours de son jeûne. On retrouve le thème de la solitude fondamentale, symbolisée ici à la fois matériellement par la cage (comme dans l'histoire du singe) et moralement par l'incompréhension du public. Un rajeunissement, si l'on veut, du thème «solitude de l'artiste », de la « tour d'ivoire » ou de « l'Albatros » ; à ceci près que cette solitude n'a plus rien de poétique comme celle de Vigny (elle est au contraire terriblement vulgaire, horrible et grotesque à la fois : c'est la solitude du Jardin des Oliviers, avec les crachats, les injures et l'éponge imbibée de fiel) ; qu'elle ne tient même pas à une *hostilité* du public, comme celle de Baudelaire (32), mais seulement à son indifférence, à l'impossibilité où il est de comprendre quoi que ce soit ; qu'enfin et surtout il n'est jamais dit que ce soit une *supériorité* (33) : avant de mourir, le jeûneur mystique donne le mot de l'énigme : s'il jeûne, c'est qu'il ne peut pas faire autrement ; c'est une destinée, et non pas une vocation ; c'est qu'il n'a pas réussi à trouver l'aliment qui lui plairait vraiment ; s'il l'avait trouvé, il s'en serait rassasié comme nous le faisons tous. Ainsi cette faim insatiable, cette nostalgie divine qui possède le mystique et l'artiste n'est peut-être pas autre chose au fond qu'un manque, une insatisfaction, une inadaptation fondamentale, le signe d'une imperfection de l'âme.

---

(32) Par ex. les matelots ne méprisent pas le singe, ne le tournent pas en ridicule et ne cherchent pas à lui faire du mal, comme font ceux de Baudelaire pour l'albatros : au contraire, ils le chatouillent là où cela lui est agréable, et s'occupent de son éducation.

(33) Dans l'histoire du singe, il est même dit expressément que l'effort pour rendre la vie vivable doit consister à en sortir.

Cette union de réalisme et de mysticisme est ce qui donne à l'œuvre de Kafka une valeur si particulière, et c'est elle qu'il faut chercher à approfondir pour trouver son « message ». Il est capable de voir ce qu'une chose a de vulgaire et de merveilleux à la fois et de l'exprimer. Quand K. couche avec Frieda pour la première fois, c'est sous le comptoir de l'auberge où elle est servante, au milieu des flaques de bière ; et c'est pourtant pour tous les deux une expérience incomparable. De même, dans *Au Pénitencier*, le condamné se met à vomir juste avant l'extase de la sixième heure. Il semble même que Kafka insiste assez volontiers (sans grossièreté, d'ailleurs, et presque sans paraître s'en apercevoir) sur ce que l'existence peut avoir de peu reluisant. Or, ce réalisme n'est pas un simple procédé littéraire ; il n'est même pas uniquement destiné, comme nous l'avions signalé au début, à nous faire accepter l'invraisemblance des événements rapportés ; il produit, certes, bien cet effet, mais cela n'épuise pas sa signification. Il semble que la *quotidienneté* ait ici un sens plus profond : Kafka aperçoit, dans les choses les plus banales, des significations que nous n'y apercevons plus, parce que nous nous sommes laissé aveugler, parce nous n'avons pas le courage de garder les yeux grands ouverts, parce que nous sommes étrangers au monde et qu'ainsi nous ne pouvons pas le comprendre, pas plus que K. ne peut *voir* réellement Klamm, ou qu'il ne peut sentir la beauté du *Château*. Et le but de l'œuvre d'art pour lui est de nous faire voir comme en transparence, de nous faire « lire entre les lignes » cette signification qui autrement passerait inaperçue (34). Nous sommes dans le monde comme K. dans le village (qu'il est pourtant chargé de « mesurer », en sa qualité d'arpenteur), au milieu de choses dont nous n'apercevons même pas l'intérêt, à plus forte raison le sens, qui nous semblent banales et ordinaires — jusqu'au jour où un événement insolite (ou une lecture) viendra nous réveiller, nous forcer à ouvrir les yeux et nous faire pressentir ce qu'il y a derrière. Mais pour que nous soyons convaincus, il

(34) Cf. le passage biffé de *Schloss* que nous citons à la dernière note de cet article.

faut que l'écrivain *parte* du réel et n'en sorte pas vraiment. Il faut que l'immanence demeure absolue, comme celle de certaine poésie; à ceci près que la transfiguration du réel ne consiste pas à voir dans les choses la beauté qui y est enfermée, comme chez Keats, ni même à communier avec l'essence de chaque chose particulière, comme chez Rilke — mais à lire dans l'existence quelque signification, le plus souvent sinistre ou inhumaine (35), car ce qu'on aperçoit lorsqu'on sait et que l'on veut « lire entre les lignes » n'a rien de rassurant ni de réconfortant. On voit alors combien est fragile la croûte de civilisation et de raison qui nous sépare de l'atroce, du barbare, de l'impensable; aussi mince que la couche de terre qui dissimule la tombe que Joseph K. voit, dans son rêve, creusée d'avance pour lui. Kafka a le sentiment très fort que la vie humaine est bordée de toutes parts par de l'inhumain. C'est ce qu'exprime *Eine alte Blatt*, un fragment de récit anonyme, noté sur une feuille volante, et qui surnage, dernier débris sans doute d'une civilisation. Des nomades sont venus camper sur la Grand-Place de la Capitale, sous les fenêtres mêmes du palais de l'Empereur. On ne les comprend pas, même par gestes. Quelquefois, ils font des grimaces ; alors on voit le blanc de leurs yeux, et de l'écume leur sort de la bouche ; mais ce n'est pas qu'ils veuillent dire quelque chose, ni même effrayer : simplement, ils sont comme cela. Ils prennent ce dont ils ont besoin, mais sans employer la force ; ils mangent de la viande crue, en compagnie de leurs chevaux. Ils finissent par manger un bœuf tout vivant. L'empereur assiste à ce spectacle, impuissant, derrière les fenêtres de son palais, dans l'intérieur duquel il se retire de plus en plus. Ce sont les petits commerçants et les artisans de la ville qui se sentent chargés de défendre le

---

(35) Il y aurait à faire l'étude de toute une esthétique, que l'on pourrait appeler « de la signification immanente », et à laquelle se rattache Kafka : ne rien dire de soi-même, montrer les choses et les gens tels qu'ils apparaissent, mais en laissant pressentir en transparence ce qu'ils sont. Elle semble être celle d'écrivains modernes aussi différents que Gabriel Marcel, dans son théâtre, Sartre (qui en a défini certains principes à propos de Mauriac, *N.R.F.* (fév. 39) ou le satirique anglais Evelyn Waugh.

pays contre ces barbares ; mais en même temps ils sentent bien qu'ils ne peuvent rien (36). Nous sommes entourés de toutes parts par l'horrible, le monstrueux ; il est là, à côté de nous, dans la texture même de notre vie : son intrusion n'est pas une exception, mais la règle, et il suffit que la croûte craque à un endroit pour que nous nous en apercevions (37). Partout, autour de nous, des choses sombres qu'on entrevoit, qu'on entreverrait, si on avait la force de tenir les yeux grands ouverts pour les regarder en face. Mais c'est presque intolérable ; alors on abandonne, on ferme les yeux, et tout retombe dans l'obscurité (38). Peut-être cela est-il mieux ainsi.

Claude-Edmonde MAGNY.

---

(36) On retrouve ici le thème de l'homme écrasé par son destin, chargé d'une mission qu'il sait ne pas pouvoir remplir et dont il serait pourtant responsable ; si bien que cette vocation dont il est indigne se transforme en une destinée qui l'accable, sans parvenir à l'élever au-dessus de lui-même. Cf. « *Une Mission Impériale* ».

(37) Cf. dans la *Nausée*, p. 199-201, le moment où Antoine Roquentin rentre de Paris : la vision prophétique qu'il a des villes envahies par la végétation. Ce qui en fait le fond c'est, comme chez Kafka, l'impression que l'existence est, par essence, sans règles, sans lois, qu'elle pourrait se mettre à produire, un jour, n'importe quoi, qu'elle manque de nécessité, qu'elle est fondamentalement *monstrueuse*. La vision de ce qui pourrait arriver n'est là que comme prolongement de quelque chose *qui est déjà là*, si nous savions l'y voir : « Tous ces yeux qui mangeront lentement un visage, ils seront de trop, sans doute, mais pas plus que les deux premiers. C'est de l'existence que j'ai peur. »

(38) C'est ce que dit Kafka lui-même dans un passage supprimé du *Château* (cité par Max Brod à la fin) : « Hat man die Kraft, die Dinge unaufhörlich, gewissermassen ohne Augenschliessen anzusehen, so siehet man vieles ; lässt man aber nureinmal nach und schliesst die Augen, verläuft sich alles gleich ins Dunkel. »

STELE

A la mémoire de ma sœur Lucienne.

Mondes aériens
noués au silence de Dieu
je demeure captif
de vos invisibles racines.

Votre feuillage magique
recèle la fille aux prunelles d'exil
prise à la voix secrète, au piège de velours
d'une aube voleuse d'enfants.

Sur ce versant de l'espace
à force d'apprivoiser la grande houle nocturne
la grande houle écumeuse d'images
et de figures de songe

finirai-je par déceler
le feu des prunelles absentes
le feu si tremblant, si léger
qu'il mourrait d'être touché.

Dans cette île de silence
mon âme reste amarrée
je laisse couler mes mains
sur le sommeil de la pierre.

Je cherche le creux de ciel
où perlent les sources vives
qui dérobèrent leur miel
à ton murmure gelé.

Mon cœur donne sur le soir
et les choses immobiles :
la solitude des morts
ouvre sa tulipe noire.

J'éveille cette eau de l'oubli
qui dort dans sa prison d'attente
pour qu'elle mouille de fraîcheur
l'ombre des arbres qui t'ont vue
offrir aux aubes de passage
le beau sang tranquille des fleurs.

Je capte ce chant nu, ce chant
qui fait palpiter sur les branches
un bouquet d'astres en bourgeon,
ce chant secret de l'enfant morte
qui me distille goutte à goutte
sa musique d'éternité.

Quelle main longue dans l'orage
étrangle les colombes de mai ?
Nul ne voit le riche sang
rougir la lumière endormie.

Les filles tendres de la terre
perdent leurs songes de verdure
un vieux cor aux sons tremblés pleure sans fin
sur l'enfance découronnée.

Ah ! que le temps fleurisse
que fleurisse le temps de miracle où les morts
sentiront couler sur leurs os
la sève chaude de la vie.

Jules TORDJMAN.

(Juillet-Août 1942).

L'EXERCICE DU KOAN

La secte bouddhiste qui porte en japonais le nom de *Zen* (chinois *tch'an* ou *tch'an-na,* du sanskrit *dhyâna,* « méditation ») fut fondée en Chine au VI[e] siècle de notre ère par Bodhi-dharma, un brâhmane venu du Sud de l'Inde. La discipline qu'il instaura adaptait remarquablement le bouddhisme à l'esprit chinois. Le Zen présente pour ainsi dire une ascétique à l'état pur, dépouillée de théologie, de philosophie, de mythologie, — essentiellement *pratique*. Le but de l'adepte Zen, moine ou laïque, est l'acquisition du *satori,* mot qui désigne en japonais la réalisation instantanée, en un éclair, de ce que le bouddhisme appelle « éveil », « illumination », « état de Bouddha », « libération de la naissance et de la mort », « passage au delà des dualités », « cessation de la souffrance », etc. Cette réalisation instantanée, qui donne au Zen son caractère de « doctrine abrupte » du bouddhisme, est, bien entendu, précédée d'une longue et difficile discipline. L'aide d'un maître est indispensable pour provoquer, par des moyens souvent déconcertants et même violents en apparence, le « retournement » psychique qui « ouvre l'œil intérieur » du satori. Les extraits suivants, empruntés à l'ouvrage du professeur Daisetz Teitaro Suzuki (1), décrivent un des exercices fondamenteaux de la discipline zéniste actuelle. On y trouvera, j'espère, divers motifs d'intérêts : un exemple, d'abord, d'un « redressement », remarquable dans

(1) D.T. SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme ken.* La traduction française de cet ouvrage comprendra dix volumes. Le premier volume a été publié en 1940 (collection « Bouddhisme et jaïnisme » dirigée par Jean Herbert et Lizelle Reymond), traduit par Pierre Sauvageot. Les extraits ci-dessous sont empruntés au troisième volume à paraître.

La plupart des notes explicatives sont du traducteur.

l'histoire des religions, opéré par des maîtres sur une discipline qui tendait à se corrompre ; un aperçu de cet état d'esprit d'abnégation totale réclamée du disciple zéniste, qui a joué un grand rôle, au Japon, dans la formation de l'esprit « samouraï » ; on comprendra aussi peut-être comment le Zen, étant avant tout une recherche de la perception directe de la réalité, par delà même l'opposition entre la « réalité » et l' « apparence », a pu influencer profondément les arts chinois et japonais, peinture et poésie ; on y entendra un langage étrange, asservi à un rôle inusité, qui n'est ni logique, ni allégorique, ni symbolique, ni suggestif, ni lyrique, ni incantatoire : vraiment une nouvelle fonction du langage, que le Zen n'a sans doute pas inventée, mais qu'il a seul développée publiquement d'une façon systématique.

R. D.

Un koan, selon une autorité du Zen, est « un document public (1) fixant un étalon de jugement », par lequel on peut éprouver si la compréhension que quelqu'un a du Zen est correcte. C'est généralement une déclaration faite par un ancien maître, ou une réponse qu'il a faite à un questionneur. En voici quelques-uns de ceux qu'on propose communément aux non-initiés :

1. Un moine demanda à Toung-chan : « Qui est le Bouddha ? » Le maître répondit : « Trois *kin* (2) de lin. »

2. On demanda un jour à Iun-mên : « Quand aucune pensée ne se lève dans l'esprit, y a-t-il là de l'erreur ? » — « Autant que le mont Sumeru (3) ».

3. A un moine qui demandait : « Y a-t-il de la nature du Bouddha dans un chien ? » (4), Tchao-tcheou répondit : « *Ou !* ». *Ou* signifie littéralement

---

(1) *Koan* est la forme japonaise du chinois *koung-an*, « document public ».

(2) Mesure de poids mal déterminée.

(3) Ou *Meru* (pron. — *ou*), montagne qui occupe le centre des terres habitées dans la cosmologie indo-bouddhique.

(4) D'après le bouddhisme machâyâniste, la « bouddhéité » est présente dans tous les êtres.

« non » ou « nullement », mais lorsque ce mot est donné comme koan, c'est sans référence à son sens littéral ; c'est « *Ou !* » purement et simplement.

4. Le moine Ming demanda à Houeï-nêng (le sixième patriarche) de lui livrer le secret du Zen. Houeï-nêng lui dit : « Regardez en ce moment votre visage originel, que vous aviez avant même de naître. »

5. Un moine demanda à Tchao-tcheou : « Quel est le sens de la venue en Chine du premier patriarche ? » — « Le cyprès dans la cour d'entrée. »

6. Lorsque Tchao-tcheou vint pour étudier le Zen auprès de Nan-tch'uan, il lui demanda : « Qu'est-ce que la Tao (ou la Voie) ? » Le maître répondit : « Votre esprit de tous les jours, c'est cela le Tao. »

7. Un moine demanda : « Toutes choses, dit-on, se réduisent à l'Un, mais à quoi se réduit l'Un ? » Tchao-tcheou répondit : « Quand j'étais dans le district de King, je me suis fait faire une robe qui pesait sept *king* (2). »

8. Lorsque P'ang, le vieil adepte du Zen, vint pour la première fois étudier sous Ma-tsou, il demanda : « Qui est-ce qui n'a pas de compagnon parmi les dix mille choses du monde ? » Ma-tsou répliqua : « Quans vous avalerez d'un trait toute l'eau de la rivière Hsi, je vous le dirai. »

Quand de tels problèmes sont posés au non-initié, quel est l'objet du maître ? L'idée est de développer la psychologie Zen dans l'esprit du disciple, et de reproduire l'état de conscience dont ces paroles sont l'expression. C'est-à-dire que lorsque les koans sont compris, l'état d'esprit du maître est compris, et cet état d'esprit est le *satori,* sans lequel le Zen est un livre scellé.

Au début de l'histoire du Zen, l'élève apportait une question au maître, qui évaluait par là l'état mental du questionneur et savait ainsi quelle aide il fallait lui donner. Cette aide était parfois suffisante pour l'« éveiller », mais, plus fréquemment, elle le mettait dans un embarras et une perplexité passant toute description ; le résultat était alors un accroissement toujours plus grand de la tension mentale — de la « recherche-et-effort » selon l'expression chinoise

— chez l'élève. Dans certains cas, cependant, le maître devait attendre longtemps la première question de l'élève — si cette question devait même venir. Poser la première question, c'est déjà plus qu'à moitié la résoudre, car elle est le résultat, chez le questionneur, d'un effort mental très intense qui doit amener son esprit à un point critique. La question indique que ce point critique est atteint et que l'esprit est prêt à le dépasser. Un maître expérimenté sait souvent conduire son disciple à cette crise et la lui faire franchir avec succès. Tel était effectivement le cas avant que l'exercice du koan n'entrât en vogue.

Avec le temps se multiplièrent les « questions et réponses » (*mondô* en japonais) échangées entre maîtres et élèves. Et, avec le développement de cette littérature, les adeptes du Zen se mirent à en chercher les interprétations intellectuelles. Les « questions et réponses » cessèrent d'être des expériences et des intuitions de la conscience Zen pour devenir des sujets d'investigation logique. C'était désastreux, mais inévitable. Aussi, le maître qui désirait voir la conscience Zen se développer normalement et la tradition Zen croître en toute vigueur ne pouvait manquer de reconnaître cet état de choses et d'élaborer une méthode qui pût conduire définitivement à l'obtention de la vérité du Zen.

La méthode qui s'offrait d'elle-même dans ces circonstances était de choisir un certain nombre de déclarations faites par les anciens maîtres et de les utiliser comme indicateurs. Le rôle de ces indicateurs devait être double : 1° faire échec au travail de l'intellect, ou plutôt laisser l'intellect voir par lui-même jusqu'où il peut aller et qu'il y a un domaine où, tel qu'il est, il ne peut jamais pénétrer ; 2° porter à sa maturité la conscience Zen, qui finalement doit éclater en un état de satori. Quand le koan remplit sa première fonction, alors a lieu ce qu'on a appelé « recherche et effort ». Ce n'est plus l'intellect seul, — qui, pris en lui-même, ne forme qu'une partie de notre être, — c'est notre individualité entière, esprit et corps, qui est lancé à la solution du koan. Quand cet état extraordinaire de tension spirituelle, guidée par un maître expérimenté, vient à maturité, le koan se résoud en ce qu'on a appelé l'« expérience Zen ». Une

intuition de la vérité du Zen est désormais acquise, car le mur contre lequel le yogin se cognait jusqu'alors, sans résultat, s'effondre, et une perspective entièrement neuve s'ouvre devant lui. Sans le koan, la conscience Zen perd son aiguille indicatrice, et l'état de satori ne peut jamais se produire. Une impasse psychologique est l'antécédent nécessaire du satori. Autrefois, c'est-à-dire avant l'époque des koans, cet état préliminaire et directeur était créé dans la conscience du yogin par l'intensité de sa propre vie spirituelle. Mais quand le Zen, sa littérature s'accumulant, se systématisa sous la forme des « questions et réponses », la nécessité du koan dut être universellement reconnue par les maîtres.

Le pire ennemi de l'expérience Zen, au moins au début, est l'intellect qui persiste à vouloir distinguer entre le sujet et l'objet. Il faut donc couper court à son activité discriminante si l'on veut que la constience Zen se déploie, et le koan est éminemment construit pour servir à cette fin.

Dès le premier examen, on remarque qu'il n'y a pas place dans le koan pour une interprétation intellectuelle. La lame de l'intellect n'est pas assez affilée pour ouvrir le koan afin de voir ce qu'il contient. Car un koan n'est pas une proposition logique, mais l'expression d'un certain état mental résultant de la discipline Zen. Par exemple, quel lien logique y a-t-il entre le Bouddha et « trois *kin* de lin » ? — ou entre la Nature-de-Bouddha et un « cyprès » ? Dans un célèbre recueil de textes Zen connu sous le titre de *Hekiganshu* (*Pi-ien-tsi* en chinois), Iuan-ou donne les notes suivantes sur les « trois *kin* de lin », montrant comment ce koan était interprété par les pseudo-adeptes incapables de saisir le Zen :

« Il y a certaines gens, de nos jours, qui ne comprennent pas vraiment ce koan ; c'est parce qu'il ne présente aucune fissure où elles puissent planter les dents de leur intellect. Je veux dire par là qu'il est trop simple et trop insipide pour elles. Diverses réponses ont été données par différents maîtres à la question : « Qu'est-ce que le Bouddha ? » L'un a dit : « Il est assis dans la Salle du Bouddha (5) ». Un au-

(5) Une salle des monastères Zen, consacrée au Bouddha.

tre : « Celui qui est pourvu des trente-deux signes d'excellence (6) ». Un autre encore : « Un fouet en racines de bambou ». Aucun, cependant, ne peut surpasser les « trois *kin* de lin » de Toung-chan pour l'irrationalité de la réponse, qui ferme tout passage à la spéculation. Certains expliquent que Toung-chan à ce moment-là, était occupé à peser du lin, d'où sa réponse. D'autres disent qu'il jouait sur une ambiguité de mots; et d'autres encore pensent que le questionneur n'étant pas conscient du fait qu'il était lui-même le Bouddha, Toung-chan lui répondit de cette manière indirecte. De tels commentateurs sont comme des cadavres, car ils sont tout à fait incapables de saisir la vérité vivante. Certains autres, cependant, prennent les « trois *kin* de lin » eux-mêmes comme étant le Bouddha, [donnant ainsi une inter prétation panthéiste]. Quelles remarques incongrues et fantaisistes ne font-ils pas ! Tant qu'ils se laisseront berner par les mots, ils ne peuvent espérer pénétrer dans le cœur de Toung-chan, même s'ils vivent au temps du Bouddha Maitreya (7). Pourquoi ? Parce que les mots sont simplement un véhicule par lequel la vérité est transportée. Ne comprenant pas ce qu'a voulu dire le vieux maître, ils s'évertuent à le découvrir dans ses mots seulement, mais ils n'y trouveront rien sur quoi mettre la main. La vérité elle-même est par delà toute description, comme l'affirme un ancien sage, mais c'est par les mots que la vérité est manifestée. Oublions donc les mots quand nous avons acquis la vérité elle-même. Et cela s'accomplit seulement lorsque, par l'expérience, nous avons une vision de cela qui est indiqué par les mots. Le « trois *kin* de lin » est comme la voie royale qui mène à la capitale : une fois que vous y êtes, chaque pas que vous faites vous fait avancer dans la bonne direction. Un jour qu'on demandait à Iun-mên quel enseignement il y avait eu entre le Bouddha et les patriarches, il répondit : « Gâteau ». Iun-mên et Toung-chan marchent sur la même route, la main dans la main. Quand on est parfaitement purifié de toutes les impuretés de

---

(6) Trente-deux particularités physiques que les Bouddhas sont censés posséder.

(7) Le Bouddha des temps à venir.

l'esprit de discrimination, sans plus se mettre en peine on comprendra la vérité. Plus tard, le moine qui voulait savoir ce qu'est le Bouddha alla trouver Tchih-mên et lui demanda ce que Toung-chan entendait par « trois *kin* de lin ». Tchih-mên dit : « Une masse de fleurs, une masse de brocard ». Il ajouta : « Comprenez-vous ? » Le moine répondit : « Non ». — « Bambous dans le Sud, arbres dans le Nord », telle fut la conclusion du maître ».

En termes techniques, le koan donné à un non-initié est destiné à « détruire la racine de vie », à « faire mourir l'esprit calculateur », à « déraciner entièrement l'esprit qui est à l'œuvre depuis l'éternité », etc. Ces expressions peuvent rendre un son meurtrier, mais l'intention dernière est d'aller par delà les limites de l'intellection, et ces limites ne peuvent être franchies que si l'on s'épuise soi-même une fois pour toutes, en employant toutes les ressources psychiques dont on dispose. La logique fait place alors à la psychologie, l'intellection à la connaissance connaturelle et à l'intuition. Ce qui ne pouvait être résolu sur le plan de la conscience empirique est maintenant transféré dans les plus profonds retraits de l'esprit. Aussi, dit un maître Zen, « tant que la sueur ne vous a pas ruisselé dans le dos, vous ne pouvez voir le bateau naviguant contre le vent ». Et : « Tant que vous n'avez pas été complètement trempé de sueur, vous ne pouvez espérer voir apparaître un palais de perles sur un simple brin d'herbe ». Dans des conditions plus commodes, le koan ne se laisse pas résoudre. Mais, une fois résolu, il est comparable à un morceau de brique dont on s'est servi pour frapper à une porte ; quand la porte est ouverte, on jette la brique. Le koan est utile tant que les portes mentales sont fermées, mais quand elles sont ouvertes il peut être oublié. Ce que l'on voit après l'ouverture, c'est quelque chose de tout à fait inattendu, quelque chose qui n'avait jamais jusqu'alors pénétré dans l'imagination. Mais lorsque le koan est réexaminé de ce nouveau point de vue, il apparaît d'une puissance de suggestion merveilleuse et d'un agencement parfait, bien qu'il n'y ait en lui rien d'artificiel.

Un maître qui vivait probablement sous les der-

niers Soung donne les instructions suivantes pour l'étude du Zen :

« O mes frères ! Peut-être parlez-vous à votre aise, et même intelligemment, du Zen, du Tao, et tournez en dérision les Bouddhas et les Patriarches. Mais quand viendra le jour de faire tous vos comptes, votre Zen du bout des lèvres ne vous vaudra rien. Jusqu'à présent vous avez berné les autres, mais aujourd'hui vous allez vous apercevoir que vous vous êtes bernés vous-mêmes. O mes frères ! Tant que vous êtes encore vigoureux et sains de corps, essayez d'avoir une compréhension réelle de ce qu'est le Zen. Après tout, ce n'est pas une chose si difficile que de mettre la main sur la serrure ; mais simplement parce que vous n'avez pas préparé vos esprits à mourir dans le dernier fossé, si vous ne trouvez pas une voie vers la réalisation vous dites : « C'est trop difficile, c'est au-dessus de mes forces ». C'est absurde ! Si vous êtes vraiment des hommes de vouloir, vous trouverez ce que signifie votre koan. Un moine demanda un jour à Tchao-tcheou : « Un chien possède-t-il la Nature-de-Bouddha ? », à quoi le maître répondit : « *Ou !* » Maintenant, consacrez-vous à ce koan et essayez d'en trouver le sens. Consacrez-vous y jour et nuit, assis ou couchés, marchant ou restant sur place ; consacrez-vous à sa solution pendant tout le cours des douze périodes [du jour]. Même en vous habillant, ou en prenant vos repas, ou en faisant vos besoins naturels, ayez chacune de vos pensées fixée sur le koan. Faites des efforts résolus pour le tenir toujours devant votre esprit. Les jours passent, les années s'écoulent, mais, quand le temps sera accompli, quand votre esprit sera bien accordé et rappelé à lui-même, alors il y aura un éveil soudain au dedans de vous, un éveil à la mentalité des Bouddhas et des Patriarches. Et, dès ce moment seulement, où que vous alliez, vous ne serez plus jamais berné par un maître Zen. »

I-an Tchên, du monastère de Fo-tsi, donne ces conseils :

« Une vieille maxime dit : « Quand il y a assez
« de foi, il y a assez de doute, qui est un grand esprit
« d'investigation, et quand il y a un grand esprit

« d'investigation, il y a une illumination. » Videz à fond votre esprit de tout ce qui s'y est accumulé — ce que vous avez appris, entendu, fausses opinions, paroles habiles ou spirituelles, la prétendue vérité du Zen, les enseignements du Bouddha, la vanité, l'arrogance, etc. Concentrez-vous sur le koan, dont vous n'avez pas encore eu une compréhension pénétrante. C'est-à-dire, croisez vos jambes fermement, tenez votre colonne vertébrale bien droite et, sans faire attention aux heures du jour, maintenez votre concentration jusqu'à ce que vous ne vous rendiez plus compte de l'endroit où vous êtes, ni de l'est, ni de l'ouest, du sud ou du nord, comme si vous étiez un cadavre vivant. L'esprit se met en mouvement en réponse au monde extérieur et quand il est touché il connaît. Le temps viendra où toutes pensées cesseront de se lever, et il n'y aura plus de travail de la conscience (8). C'est alors que tout à coup vous briserez votre cerveau en morceaux et pour la première fois comprendrez que la vérité est en votre possession depuis le premier commencement. Cela ne sera-t-il pas une grande satisfaction pour vous dans votre vie quotidienne ?

Taï-houeï fut, au XII[e] siècle, un grand défenseur du koan. Un de ses koans favoris était le « *Ou !* » de Tchao-tcheou, mais il en avait aussi un de son cru. Il portait habituellement un court bâton de bambou qu'il brandissait devant une réunion de moines en disant : « Si vous appelez cela un bâton, vous affirmez ; si vous dites que ce n'est pas un bâton, vous niez. Par delà l'affirmation et la négation, comment l'appelleriez-vous ? » Dans l'extrait suivant d'un de ses sermons, on trouvera encore un autre koan, qu'il donna au moine-jardinier de son monastère :

« La vérité (*dharma*) ne peut être conquise simplement par le vu, l'entendu, le pensé. Si elle pouvait l'être, elle ne serait rien de plus que voir, entendre et

---

(8) L'auteur emploie les termes « conscience » (sans spécification) ou « conscience relative », « conscience empirique », pour désigner notre état psychique ordinaire dit « de veille » et, spécialement, le genre d'agitation intellectuelle qui se manifeste dans cet état — notre manière de penser quotidienne.

penser ; ce ne serait pas du tout chercher la vérité elle-même. Car la vérité n'est pas dans ce que vous entendez dire par d'autres ou que vous apprenez par l'intellection. Tenez-vous maintenant à l'écart de ce que vous avez vu, entendu et pensé, et regardez ce qu'il y a à l'intérieur de vous. Seulement le vide, le rien, qui échappe à votre prise et sur quoi vous ne pouvez fixer votre pensée. Pourquoi ? Parce que c'est là le séjour où les sens (9) ne peuvent jamais atteindre. Si ce séjour était à la portée de vos sens, ce serait quelque chose sur quoi vous pourriez réfléchir, quelque chose dont vous pourriez avoir un aperçu ; ce serait alors quelque chose de sujet à la loi de naissance et mort.

« Le principal, c'est de fermer tous vos organes des sens et que votre conscience soit comme un bloc de bois. Quand ce bloc de bois soudainement se met en mouvement et fait du bruit, c'est le moment où vous vous sentez comme un lion qui rugit en liberté sans que personne ne le dérange, ou comme un éléphant qui traverse une rivière sans se soucier du courant rapide. A ce moment, il n'y a pas d'agitation, pas d'occupation, il y a cela et rien de plus. P'ing-t'ien l'Aîné dit :

« *La céleste splendeur non voilée,*
la norme qui dure pour toujours, —
pour qui a franchi cette porte,
plus de raisonnement, plus d'étude.

« Vous devriez savoir que c'est par le vu, l'entendu, le pensé que vous entrez dans le sentier, et c'est aussi par le vu, l'entendu, le pensé que vous êtes empêché d'y entrer. Pourquoi ? Munissez-vous de l'épée à deux tranchants qui détruit et qui ressuscite la vie là où se trouve ce que vous avez vu, entendu et pensé, et vous pourrez faire bon usage du vu, entendu et pensé. Mais si l'épée à double tranchant, qui détruit et qui ressuscite, manque, tout ce vu, entendu et pensé sera une grande pierre d'achoppement qui vous jettera à terre encore et encore. Votre œil de vérité sera complètement aveuglé ; vous marcherez dans des

(9) La psychologie bouddhiste compte l'esprit (*manas*) comme un sixième sens.

ténèbres totales, sans savoir comment être libre et indépendant. Si cependant vous voulez être le libre maître de vous-même en vous débarrassant de tout le vu, entendu et pensé, empêchez votre esprit avide et simiesque de commettre de nouveaux méfaits ; tenez le tranquillement sous contrôle ; tenez votre esprit fermement recueilli sans égard à ce que vous êtes en train de faire — assis ou couché, debout sur place ou marchant, silencieux ou parlant ; tenez votre esprit comme une ligne bien tendue ; ne le laissez pas vous glisser des mains. Dès qu'il s'échappe de votre contrôle, vous verrez qu'il s'est mis au service du vu, entendu et pensé. En pareil cas, y a-t-il un remède ? Et quel remède est applicable ici ?

« Un moine demanda à Iun-mên : « Qui est le Bouddha ? » Iun-mên répondit : « Le nettoyeur desséché. » Voilà le remède ; que vous marchiez ou soyez assis ou couché, ayez votre esprit perpétuellement fixé sur ce « nettoyeur ». Le temps viendra où votre esprit sera soudainement arrêté comme un vieux rat pris dans un cul-de-sac. Alors il y aura un plongeon dans l'inconnu avec le cri : « Ah ! c'est cela ! » Quand ce cri est poussé, vous vous êtes découverts vous-mêmes. Vous voyez en même temps que sous les enseignements des anciennes autorités exposés dans le Tripitakata bouddhiste, les Ecritures taoïstes et les Classiques confucianistes ne sont rien de plus que des commentaires à votre cri soudain : « Ah ! c'est cela ! »

Taï-houeï ne se lassait jamais d'inculquer à ses disciples l'importance du satori, qui va au-delà du langage et de la raison et qui explose dans la conscience en en violant les limites. Ses lettres et sermons sont remplis de conseils et d'instructions à cette fin. J'en citerai un ou deux extraits. Son insistance sur ce point prouve que le Zen, à son époque, dégénérait en une sorte de simple quiétisme d'une part et, de l'autre, en analyse intellectuelle des koans laissés par les anciens maîtres.

« L'étude du Zen doit finir en satori. C'est comme un bateau de course pour les vacances, qu'on laisse en temps ordinaire dans quelque coin tranquille, mais qui a été prévu pour gagner des régates. Tel a été le cas, pour tous les anciens maîtres du Zen, car nous

savons que le Zen n'est réellement gagné que lorsqu'on a le satori. Vous devrez avoir le satori d'une manière ou d'une autre, mais vous n'obtiendrez jamais ce que vous voulez en essayant simplement d'être tranquilles en vous-mêmes, en restant assis comme des hommes morts. Pourquoi ? Un des patriarches ne dit-il pas que lorsque l'on essaie d'obtenir la quiétude en supprimant l'activité, cette quiétude sera d'autant plus susceptible d'être troublée ? Quelle que soit l'ardeur de vos tentatives pour tranquilliser votre esprit confus, le résultat sera tout à fait contraire à ce que vous espériez réaliser, aussi longtemps que votre habitude de raisonner continuera ; faites-vous peindre sur le front les deux caractères « naissance » et « mort », et fixez votre attention exclusivement sur le koan suivant, comme si vous étiez pressé par l'obligation de payer une dette très lourde. Pensez au koan sans égard à ce que vous êtes en train de faire, sans égard à l'heure qu'il est, jour ou nuit. Un moine demanda à Tchao-tcheou : « Un chien a-t-il la Nature-de-Bouddha, ou non ? » Tcheou dit : « *Ou !* » Rassemblez vos pensées sur ce « *Ou !* » et voyez ce qui y est contenu. A mesure que votre concentration progressera, le koan vous apparaîtra tout à fait dépourvu de goût, c'est-à-sire sans aucun indice intellectuel qui permette d'en sonder le contenu. Pourtant, en même temps, un sentiment de joie envahira peut-être votre cœur, bientôt suivi, il est vrai, par un autre sentiment, cette fois d'inquiétude. Sans faire attention à cet entremêlement d'émotions, efforcez-vous d'aller de l'avant avec le koan, jusqu'à ce que vous vous aperceviez que vous êtes engagé comme le vieux rat dans une allée sans issue. Une volte-face sera alors nécessaire, mais cela ne peut jamais être accompli par les esprits faibles, qui toujours trébuchent et hésitent. »

En un autre endroit, Taï-houeï dit : « Continuez simplement à vous tenir ferme à votre koan à chaque moment de votre vie. Si une pensée se lève, n'essayez pas de la supprimer par un effort conscient (10) ; renouvelez seulement votre tentative pour garder le

---

(10) Voir la note ci-dessus sur le terme « conscience ».

koan devant votre esprit. Que vous marchiez ou soyez assis, ayez votre attention fixée sur lui sans interruption. Quand vous commencez à le trouver tout à fait dépourvu d'arôme, le moment final approche : ne le laissez pas glisser de votre étreinte. Quand tout à coup une lueur jaillira dans votre esprit, son éclat illuminera tout l'univers, et vous verrez la terre spirituelle des Illuminés révélée tout entière à la pointe d'un cheveu, et la grande roue du Dharma tournant dans un simple grain de poussière. »

Un maître du XV[e] siècle donne aux moines des avis semblables. Il dit :

« Le « *Ou !* » de Tchao-tcheou, avant qu'on ait pénétré son sens, est comme une montagne d'argent ou un mur de fer. Mais si vous continuez avec ce « *Ou !* » jour après jour, en essayant d'atteindre son contenu et sans vous accorder un moment de répit, le moment suprême viendra inévitablement pour vous, comme une inondation se creuse son propre lit; et alors vous verrez que le mur de fer et la montagne d'argent, après tout, n'étaïent pas si formidables. Le point important, c'est de n'accorder aucune confiance à ce qu'on a appris, mais de faire cesser toute vaine avidité d'esprit et de s'évertuer jusqu'à la limite de ses forces à résoudre le grand problème de la naissance et de la mort. Ne perdez pas votre temps à penser seulement à « *Ou !* » comme si vous n'étiez pas plus qu'un simple d'esprit, n'essayez pas de lui donner une fausse solution par les moyens de la spéculation et de l'imagination. Mettez-vous résolument, cœur et âme, à la tâche de démêler le problème du « *Ou !* » Et tout à coup, au moment où vous lâcherez prise, il y aura un vaste renversement de tout le système de conscience, et pour la première fois vous verrez de la manière la plus lumineuse à quoi finalement tout cela aboutit. »

L'auteur du *Miroir pour les étudiants du Zen* (publié en 1579) confirme tout ce que nous venons de citer, et décrit complètement la psychologie de l'exercice du koan :

« Ce qui est demandé aux disciples du Zen, c'est de voir en la formule vivante et non en la formule

morte (11). Essayez de découvrir le sens de votre koan en mettant toute votre énergie mentale à la tâche, comme une mère poule couvant ses œufs, comme un chat à l'affût d'un rat, comme l'affamé cherchant avidement partout de la nourriture, comme l'assoiffé cherchant de l'eau, comme un enfant qui pense à sa mère. Si vous vous évertuez aussi sérieusement et aussi désespérément que cela, le moment viendra sûrement où le sens du koan s'illuminera pour vous.

« Trois facteurs contribuent au succès dans l'étude du Zen : grande foi, grande résolution et grand esprit d'investigation. Si l'un ou l'autre manque, c'est comme un chaudron qui a un pied brisé : il boîte. A tous les moments de votre vie, sans égard à ce que vous êtes en train de faire, évertuez-vous à voir en la signification du « *Ou* ! » de Tchao-Tchéou. Tenez le koan devant votre esprit et ne relâchez jamais votre esprit d'investigation. A mesure que l'investigation se poursuivra, soutenue et ininterrompue, vous serez amenés à voir qu'il n'y a pas de clef intellectuelle au koan, qu'il est entièrement dénué de signification, au sens où vous entendez ordinairement ce mot, qu'il est tout à fait plat, sans goût, qu'il n'a rien d'appétissant, et que vous commencez à ressentir un certain sentiment de malaise et d'impatience. Quand vous êtes dans cet état, c'est le moment pour vous de tirer l'épée du fourreau, de vous précipiter dans l'abîme, et, ce faisant, de poser les fondations de l'état de Bouddha.

« Ne pensez pas que le sens du koan réside dans le moment où vous le saisissez pour le résoudre ; ne raisonnez pas à son sujet, n'exercez pas sur lui votre imagination ; n'attendez pas que le satori vous vienne parce que vous aurez nettoyé votre esprit de ses idées confuses. Concentrez-vous seulement sur l'inintelligibilité du koan, sur lequel l'esprit n'a évidemment aucun contrôle. Vous vous trouverez finale-

---

(11) La « formule vivante » est celle qui ne contient aucun indice qui puisse conduire à son interprétation logique, et qui met fin au fonctionnement de la conscience empirique ; la « formule morte » est celle qui se laisse traiter d'une manière logique ou philosophique et qui, par conséquent, peut être apprise d'un autre et confiée a la mémoire. (D'après le compilateur du *Miroir*.)

ment comme un vieux rat qui s'est engagé dans le coin le plus reculé de la grange et qui tout-à-coup, en tournant sur lui-même, voit le moyen de s'échapper. Mesurer le koan à des normes intellectuelles, comme on le fait ordinairement avec les autres choses, vivre votre vie en montant et descendant dans le courant de la naissance et de la mort, être toujours assaillis par des sentiments de peur, de souci et d'incertitude, — tout cela est dû à votre imagination et à votre esprit calculateur. Vous devriez savoir vous élever au-dessus des trivialités de la vie, dans lesquelles on voit la plupart des gens se noyer. Ne perdez pas de temps à demander comment faire, mettez simplement toute votre âme à la tâche. C'est comme un moustique qui pique un taureau de fer ; sur le moment même, le fer repousse rigoureusement votre fragile suçoir, vous vous oubliez vous-même une bonne fois, vous pénétrez, et le travail est fait. »

Voici, pour conclure, un extrait de Hakuin, qui est le père de l'école moderne Rinzaï du Zen japonais. Nous y verrons comment la psychologie du Zen s'est maintenue sans grand changement pendant plus d'un millier d'années, depuis le temps de Honeï-nêng (12) et de ses disciples chinois.

« Si vous voulez arriver à la vérité non adultérée du non-égotisme, vous devez une fois pour toutes lâcher prise et tomber dans le précipice, d'où vous vous relèverez nouvellement éveillé et en pleine possession de vos quatre vertus d'éternité, de félicité, de liberté et de pureté qui appartiennent à l'*ego* réel. Que signifie lâcher prise et tomber dans le précipice ? Supposez qu'un homme se soit aventuré parmi des montagnes éloignées où jamais personne d'autre ne s'est risqué. Il parvient au bord d'un précipice insondable ; les blocs de rocher, couverts de mousse, sont extrêmement glissants et n'offrent aucun appui à son pied ; il ne peut ni avancer ni reculer, la mort le regarde en face. Son seul espoir est dans la plante grimpante à laquelle ses mains se cramponnent ; sa vie même y est accrochée. Si par inattention il lâche prise, son corps sera précipité dans l'abîme et broyé

---

(12) Le sixième patriarche (637-713).

en morceaux, les os et le reste. Il en est de même pour l'adepte du Zen. Quand il s'est aggripé d'une seule main à un koan, il finit par se trouver à la limite de sa tension mentale, et il arrive à un point critique où il ne peut plus rien faire. Comme l'homme suspendu au-dessus du précipice, il ne sait pas du tout ce qu'il va faire. Mis à part certains sentiments occasionnels de malaise et de désespoir, c'est comme la mort elle-même. Tout à coup, il trouve son esprit et son corps balayé de l'existence en même temps que le koan. C'est ce qu'on appelle « lâcher prise ». Lorsqu'on se réveille de la stupeur et qu'on retrouve le souffle, c'est comme lorsqu'on boit de l'eau et que l'on sait par soi-même qu'elle est fraîche. Ce sera une joie inexprimable. »

D. T. SUZUKI.

(*traduit de l'anglais par* René DAUMAL)

CHRONIQUES

CHARLES MORGAN ET L'UNITÉ DE L'ESPRIT

Il est difficile de présenter la pensée de Charles Morgan dans un cadre logique. Artiste par-dessus tout, il ne s'est jamais soucié de donner à son œuvre d'autre cohérence que sa beauté même, et, aux contradictions dont elle se nourrit, d'autre justification que la vie dont elles émanent. Contradictions qui résident entre les différents personnages qu'il a créés, mais surtout dans les résultats mêmes des expériences que ceux-ci tentent. A plus forte raison, ce serait, je crois, une grave méprise que de chercher une thèse dans aucune de ses œuvres — même dans celle qui a pris la forme d'une pièce de théâtre, et quoique Morgan l'ait fait précéder d'un essai « Sur l'Unité de l'Esprit » : à le bien lire, cet essai cherche, en effet, plus à indiquer des thèmes qu'à tirer des conclusions, et aucune allusion à ses romans précédents ne permet de déterminer à laquelle des conceptions de ses personnages il se rallie en fin de compte. Avec la déconcertante sincérité habituelle à l'artiste, il cherche moins à résoudre des complexes qu'à les peindre, et le mot de vérité n'a sans doute pas pour lui ce sens strict que lui donnent, en se rejoignant pour une fois, les métaphysiciens et les gens pratiques.

Il est difficile également de déterminer le sens exact que donne Morgan à certains de ces mots qu'il aime employer et qui désignent le but même des recherches de tous ses personnages : l'absolu, le définitif, les choses en soi, la réalité supra-sensible, la certitude de l'être. Les personnages de Morgan sont tous hantés par la possibilité d'accéder à un certain état, dont quelques moments privilégiés leur donnent un avant-goût, mais qu'ils ne peuvent définir que par opposition à celui qu'ils connaissent dans le reste de leur vie. Cet état ineffable sera-t-il un jour atteint et possédé ? C'est l'inlassable question que reviennent porter, comme des vagues successives, toutes les œuvres de Morgan.

La limitation, la relativité et la confusion apparaissent à tous les personnages de Morgan, comme des phénomènes inséparables de la vie temporelle où sont plongés les hommes par le seul fait de la naissance. Mais un désir les tient, et Sparkenbroke (1), aussi bien que Lewis Alison (2), sait que tous les hommes en sont possédés, désir dont, suivant les personnes, les formes et les appellations diffèrent : pour Nigel, le héros de *Portrait dans un miroir*, c'est la pureté du cœur ; pour Lewis, dans *Fontaine*, c'est la quiétude de l'âme ; pour Piers Sparkenbroke, c'est l'absolu ; pour Ferrers, le principal protagoniste de la pièce de Morgan, c'est l'unité de l'esprit. Dans le tumulte du monde, cette passion poursuit son chemin comme, au milieu du chaos de la nature, un fleuve étincelant. Ainsi s'exprime-t-il dans un poème qu'il a placé en tête de sa pièce ; ainsi s'explique le titre qu'il a donné à celle-ci (3). Ce pourrait être aussi bien le titre de chacune de ses œuvres.

Tant que l'homme est seul avec lui-même, il lui semble que résoudre le problème de son accession à cet absolu n'est pas au-dessus de ses forces. Dans *Portrait dans un miroir*, le jeune peintre Nigel croit à l'efficacité de l'art pour atteindre ce but. Cherchant dans le portrait non seulement à faire une œuvre, mais surtout à découvrir le mystère d'une personnalité, il en vient à faire de l'acte de conception artistique le mouvement même qui le porte au sein des choses créées, et lui en découvre l'essence immuable. Dans *Fontaine*, Alison s'exerce s'abord, dans la solitude, à découvrir « le parfait état de tension de son être » (4), qui lui donnera « la quiétude de l'âme au sein de l'activité de l'esprit et du corps, tel l'axe au centre d'une roue qui tourne », (5). Si le poète Sparkenbroke se donne à son œuvre, c'est qu'il est poussé « par la soif de perfection, avec le désir de sentir, de reconnaître une pulsation qui, sans être sienne, vit en lui » (6). Dans *Le Fleuve étincelant* enfin, c'est

(1) Sparkenbroke, p. 339.
(2) Fontaine, p. 35.
(3) Voir aussi « Essai sur l'unité de l'esprit », p. 29, et Fontaine, p. 405.
(4) Fontaine, p. 68.
(5) Fontaine, p. 29.
(6) Sparkenbroke 313, et surtout 416 : « la seule chose permanente et incorruptible... »

la « passion impersonnelle » dont brûle Ferrers pour les mathématiques qui le mène à cet absolu ; « Il tient à la vérité mathématique comme un artiste à son art » (7), dit de lui sa collaboratrice, Karen Delby, reprenant ainsi les propos qu'avait tenus Sparkenbroke. « Poésie, musique, mathématiques, disait-il, annoncent et prétendent être par elles-mêmes une transcendance » (8). Et le dédain qu'ont aussi bien Sparkenbroke que Ferrers pour l'utilité sociale de leur activité accentue encore cette ressemblance : la racine de l'art, pensait Piers, ne saurait se trouver dans le désir de servir l'humanité (9) ; peu importe, dit Karen à Ferrers, l'utilité des inventions auxquelles celui-ci travaille, « pas plus qu'à un poète de savoir si le monde le considère comme une aide morale ; les mathématiques sont une chose en soi. » (10).

***

Mais si cette extase est invulnérable parce qu'elle demeure en dehors des sens, faut-il alors considérer le refus à toutes les exigences de la chair comme la condition primordiale de l'accès à la réalité supra-sensible ? Lewis Alison l'a pensé d'abord. Et cependant « cette pensée libérée du corps et progressant en dehors des sens et des désirs charnels » (11), telle qu'il la trouve décrite par Socrate, ne parvient pas à le satisfaire. Il voudrait ne pas tuer ni maudire les sens, mais découvrir un esprit inviolable dans le corps sensible » (12).

Aussi, à tous les héros de Morgan, la même question se pose-t-elle d'une manière angoissante dès qu'ils se trouvent en présence de l'amour. Tous, d'abord, semblent maudire la femme, perturbatrice de cette « unité de l'esprit » à la poursuite de laquelle ils donnent toutes leurs forces. C'est pourquoi tous ne cherchent d'abord qu'à vivre dans ces monastères laïques où, seuls avec eux-mêmes, ils poursuivent l'absolu : le fort de Wierickerchans pour Lewis, la chaumière du bois Berry, puis le Plazzo Ascani, pour Sparkenbroke, l'île de St-Hilary

(7) Le fleuve étincelant 244.
(8) Sparkenbroke 349.
(9) Sparkenbroke 313.
(10) Fleuve 224-225, voir aussi 192.
(11) Fontaine 124, voir aussi 35.
(12) Fontaine 89.

pour Ferrers. Mais tôt ou tard, Julie, Mary ou Karen entrent en scène. Alors naît le drame qui fait le centre le toutes les œuvres de Morgan. Quelle place l'amour peut-il avoir dans cette incessante progression vers la réalité supra-sensible ?

Au premier abord, les solutions que donnent à ce problème les héros de Morgan semblent totalement contradictoires. Nigel Frew s'enfuit de Wierdrush sans consentir à avouer son amour ; trois ans plus tard quand, se croyant guéri, il y revient, et qu'alors celle qu'il a aimée se donne à lui, il comprend que « les exigences de leur amour ne peuvent être satisfaites dans la chair » (13) et, se maudissant de cet « adultère spirituel » (14), il s'enfuit de nouveau. Lewis Alison et Julie von Narwitz décident, de même, de se séparer dès qu'ils ont compris la nature de ce qui les pousse l'un vers l'autre ; puis, de nouveau, ils se réunissent, Lewis devient l'amant de Julie, et, quand meurt le mari de celle-ci, ils se lient l'un à l'autre pour leur vie entière. Ce sont au contraire trois refus et trois séparations qui marquent les étapes des rapports entre Piers Sparkenbroke et Mary : Piers s'enfuit d'Angleterre au moment où Mary va être toute à lui ; il la laisse ensuite quitter l'Italie sans avoir fait un geste pour la garder à lui alors qu'elle y était toute prête, et les derniers chapitres de Sparkenbroke, qui sont sans doute ce qu'il y a de plus poignant dans toute l'œuvre de Morgan, nous montrent Mary, déjà partie de chez elle pour aller rejoindre Piers et s'enfuir avec lui, revenir sur ses pas et reprendre sa place au foyer avant même que son mari se soit aperçu de son absence. Dans *Le Fleuve étincelant* enfin, Ferrers commence par refuser la collaboration de Karen ; quand les événements la lui ont imposée, il fait tout pour vivre séparé d'elle ; quand tous deux s'aiment, ils refusent de se l'avouer ; quand enfin ils le savent, ils décident de se comporter malgré tout, l'un envers l'autre, comme deux étrangers, « sinon, disent-ils, nous serions aveuglés » (15) ; et cependant, à la fin de la pièce, nous pressentons que leur pacte vient d'être bouleversé et qu'ils seront l'un à l'autre pour toujours.

(13) Portrait dans un miroir.
(14) Portrait dans un miroir.
(15) Fleuve 194.

On a prétendu donner pour clef à l'œuvre de Morgan le mépris du corps et des manifestations charnelles, et pour but aux recherches de ses héros, la libération de la pensée par une ascèse qui parvienne à l'abolition de la vie sensible (16). Rien n'est moins exact : seul de tous les personnages de Morgan, Nigel paraît s'être fourvoyé en empruntant la voie de l'accomplissement charnel. Piers renonce à Mary, mais continue de croire que l'amour qu'il recherche dans sa vie et qu'il peint dans son œuvre doit réaliser dans l'homme cette unité essentielle à laquelle il tend de toutes ses forces, et l'acte de chair ne cesse pas pour lui d'être « l'extase où s'abolit la différence entre les êtres » (17) et, donc, la voie même de l'absolu. Lewis croit, de même, que l'amour contient une « substance sous-jacente, une hypostase » (18) à la recherche de laquelle on ne peut se dérober.

Ni le mépris, ni l'exaltation de la chair ne peuvent donc rendre compte de la pensée de Morgan. Une lueur est jetée sur ce complexe problème par l'*Essai sur l'unité de l'esprit*, où, traitant des conditions essentielles que doit remplir l'homme pour parvenir à cet état d'unité, Morgan parle de l'acceptation, et, après avoir exalté l'importance et la grandeur de l'activité charnelle, il préconise sa suppression « quand elle s'interpose entre un homme et le développement spirituel dont celui-ci serait capable dans l'état de chasteté » (19). Certes, l'application de ce principe aux cas que posent les drames de Morgan ne jette pas encore sur eux une grande lumière, mais elle nous permet déjà de discerner qu'une distinction s'impose. Or, une des plus graves méditations de Lewis Alison, au début de *Fontaine*, a justement pour thème cette question : « L'amour humain empêche-t-il l'âme de se développer ? » (20), et comme il ne peut admettre l'opinion de Socrate selon laquelle

(16) Pas plus que la contemplation et la poésie, la mort n'est pour Narwitz ni pour Sparkenbroke une « évasion » comme la qualifie Talon dans sa préface à « Fontaine ». — Voir notamment « Sparkenbroke » p. 334, Fontaine p. 350, 395, 398. — Sur la nécessité d'utiliser le corps et l'intelligence, voir Fontaine 297, 351, 352, 400.

(17) Sparkenbroke 340.

(18) Fontaine 221.

(19) Essai sur l'unité de l'esprit, 41.

(20) Fontaine, 126.

« le corps nous remplit d'amour, de concupiscences, de craintes, de fantaisies de toutes sortes et de sottises sans fin » (21). Lewis se demande si ce mot de corps n'est pas trop exclusif, et si les choses corporelles elles-mêmes ne sont pas de deux sortes : celles qui sont au service de la chair, et celles qui sont au service de l'âme. Il faudrait donc, songe-t-il, triompher des premières, mais, par contre, user des secondes. Et alors il comprend que l'amour humain lui-même fait partie tantôt d'une catégorie et tantôt de l'autre, et que ce n'est pas le désir charnel pourtant qui en permet la distinction : « la différence, songe-t-il, est difficile à établir... on ne peut trouver là son chemin qu'à la clarté du soleil de la poésie. » (22).

Il y a donc, en définitive, pour Morgan, deux sortes d'amour humain, et, aussi semblables qu'elles puissent paraître en surface, elles sont en réalité profondément antinomiques : dans l'une, l'être désiré est un obstacle à l'accomplissement spirituel de celui qui aime ; dans l'autre, la possession de cet être est, au contraire, la voie même de l'unité de l'esprit et de l'accès à l'absolu. « Ou bien cette découverte de nous-mêmes, aurait fait de nous des dieux, capables de créer, dans nos rapports l'un avec l'autre, une essence permanente qui nous surpasse et qui est indépendante de nos joies, écrit Lewis à Julie après leur séparation, ou bien nous n'aurions été que des animaux pris au piège. » (23). Pour que l'amour soit non seulement le reflet mais la réalité même de cette substance divine vers laquelle tendent les êtres, il faut qu'il soit indivisible, indestructible, total, comme chacune des autres passions par lesquelles se réalise l'unité de l'esprit (24). C'est pourquoi, dès que lui manque un de ces caractères, il n'est plus qu'une parodie. Si la possession de celle qu'il a aimée semble à Nigel un « adultère spirituel », c'est qu'elle n'est plus que l'aboutissement du désir de la chair : l'âme vers laquelle avait tendu son âme déjà n'est plus. C'est parce qu'ils savent que l'amour entre eux ne peut être comme « une danse ou un baiser, que quelque chose de gai, de sensuel, qui a son heure, dont on s'empare, dont on jouit, qu'on laisse et

(21) Fontaine, 126.
(22) Fontaine, 127.
(23) Fontaine, 221, 227 ; Sparkenbroke, 324, 333.
(24) C'est tout le sens de l'Essai sur l'unité de l'esprit. Voir aussi Fontaine p. 403.

qu'on oublie » (25), que Lewis et Julie d'abord se séparent ; et s'ils peuvent ensuite « la main dans la main s'engager à travers l'Eden sur leur route solitaire » (26), et que le chapitre final qui porte ces vers de Milton pour épigraphe mérite de s'appeler « le commencement », c'est que plus rien ne divise leur amour depuis les paroles solennelles de Narwitz à son lit de mort (27). Si, par trois fois, Mary et Piers Sparkenbroke, au dernier moment, se refusent l'un à l'autre, c'est qu'ils savent la grandeur de l'acte de chair : « cet acte, essaie de se dire Piers, n'a de réalité qu'à l'instant même, sans autre conséquence que la paix du corps » (28), mais il sait bien, finalement, la fausseté de cette idée. Pour qu'il pût atteindre, dans cet acte, l'unité de leur être, il faudrait que rien ne divisât Mary, et Mary est déchirée entre l'amour qu'elle porte à Piers et celui qu'elle porte à George Hardy. C'est pourquoi Piers Sparkenbroke, comme Rupert von Narwitz, ne pourra trouver enfin le repos de son esprit que dans la mort.

Cette idée de la dégradation que représente l'activité de la chair si elle n'est pas la manifestation et l'instrument de l'esprit totalement donné, est sans cesse présente dans *Le Fleuve étincelant*. Tant qu'ils n'ont pas vu s'illuminer leur accord spirituel, Ferrers et Karen luttent contre le désir charnel qu'ils sentent naître en eux. Ils ont, eux aussi, une trop haute idée des choses de la chair pour les considérer comme pouvant s'exercer d'une façon indifférente. « Une question de faim abjecte » (29) ne pouvait décider Karen, déjà, à céder aux instances d'un autre homme vers lequel le seul désir la poussait. Mais lorsque Ferrers découvre que pour Karen aussi les mathématiques sont « un des moyens d'écouter, d'être, d'aimer » (30), un des moyens qui lui permettent « d'entendre les voix qu'on entend dans la poésie et dans la

(25) Fontaine, 212 ; voir aussi 211 : « Un délicieux feu d'amour... »

(26) « They, hand in hand...
« Through Eden took their solitary way ».
Milton, Paradise Lost., Fontaine, p. 465.

(27) Amour d'abord entier, puis divisé, puis de nouveau pleinement unifié : Fontaine 360, 367, 368, 390, 469.

(28) Sparkenbroke 337 ; voir aussi 380, 321. 322.

(29) Fleuve étincelant, 166-167.

(30) Fleuve étincelant, 139.

musique, les mêmes voix que comprennent les saints et les amants » (31), l'union des âmes se fait. S'ils diffèrent longtemps, malgré tout, de se donner l'un à l'autre, c'est qu'ils veulent être sûrs que leur amour saura résister à tous les coups du sort, et que, ni l'échec de Ferrers dans sa tâche intellectuelle, ni son orgueil ni son désespoir ne peuvent les séparer. Alors leur union totale deviendra l'une des voies qui mènent vers l'absolu.

« Oh ! mon amour, dit Karen, ne pouvez-vous avoir foi qu'en une chose absolue ? Il existe aussi un amour absolu. C'est tout un, je crois. Nous nous aimons pour toujours, à travers toutes les folies, les infirmités, à travers toutes les faillites et les reniements, toutes les séparations, toujours, jusqu'à la fin. »

Et comme Ferrers répond : « Mais, Karen, c'est l'espoir des insensés », elle réplique : « C'est comme l'amour de Dieu. » (32).

Un personnage de *Fontaine* avait cru pouvoir déjà nommer Dieu « cette chose qu'il est impossible de décrire et de se rappeler » quand on revient sur terre après un moment d'exaltation (33).

On ne peut regretter qu'une chose, mais elle est d'importance, c'est que, chez Morgan, soit toujours ainsi confondu l'Etre avec le moindre de ses reflets.

Paul-André LESORT.

Ecrit en captivité (1er Septembre 1941).

LA POÉSIE

JEAN TORTEL

ou

LE BONHEUR DU POETE (1)

« *Ce sentiment léger aux épaules, de bonheur et de pureté la résurrection seule de l'enfance le procure. Il est nécessaire au poème : c'est sa consolation.* » Jean Tortel écrivait cette phrase il y a une dizaine d'années dans son livre d'essais, *Jalons*, qui parut dans la collec-

(31) Fleuve étincelant, 139 ; voir aussi 212.
(32) Fleuve étincelant, 233-234.
(33) Fontaine, 56-57.
(1) « *De mon vivant* » (Les Cahiers du Sud).

tion de « La Phalange ». J'y relève également cette profession de foi : « *Je garde précieusement cette vérité, qu'entre deux feuilles différemment éclairées par le soleil, un monde, tout le poème et tout mon esprit, peut glisser et jouer librement. L'évasion qui n'est pas intérieure est un leurre* ».

Ainsi Tortel s'affirme-t-il comme un ordonnateur, un amateur, je dirais presque un jouisseur de mots. N'est-ce point des mots qu'il a écrit : « *Je vous admire et vous aime d'amour car vous êtes ma vie, et la vie c'est vous* ».

D'aucuns s'irriteront d'un tel culte, de la sensualité avouée de ce lyrisme à la fois instinctif et volontaire. Un poète qui ne se pique point de s'entretenir avec les anges ou d'être le prophète d'une époque, un recueil de poèmes qui se juge au seul plaisir que l'on éprouve à le lire et non aux lumières de la psychanalyse, le personnage et l'œuvre sont assez paradoxaux au goût des doctes pour expliquer le silence dont on a entouré les recherches de Jean Tortel.

Ce qui me frappe à la lecture de *De mon vivant* c'est l'absence de toute attitude, c'est le souci manifeste de tenir le poème pour un objet créé dans la joie, élaboré pour la joie des hommes, le fruit en somme de cette adorable « attente » qu'évoquait Valéry. Et s'il fallait à tout prix, puisque telle est la folie des critiques, attribuer à Jean Tortel une étiquette philosophique je dirais tout bonnement que c'est un Epicurien. Il souscrirait à ces règles élémentaires de vie qu'un grand esthète trop oublié, Walter Pater, définissait en ces termes : « *Se garder un regard clair par une sorte d'exquise vivacité et propreté personnelle. Conserver toujours auprès de soi ne serait-ce qu'une seule fleur de choix, un gracieux animal ou un coquillage, comme un gage et une figuration du total royaume de ces choses-là.* » Je ne vois pas sous quel prétexte on refuserait à un homme le bénéfice d'une telle sagesse. Pour si graves que soient les vicissitudes présentes elles n'ont jamais de portée qu'historique par rapport à la condition humaine qui est en soi assez infortunée pour qu'on ne s'applique pas à la rendre plus pénible. Pourquoi vouloir cultiver le drame, l'entretenir jalousement si l'on possède par nature assez de ressort pour atteindre au bonheur ?

Le monde, a écrit Joë Bousquet d'un poète, vraisemblablement lui-même, *était l'expression d'un amour dont*

il ne survivait dans son cœur que l'amertume. Il regardait les arbres comme s'ils avaient été le poids de son regard, il écoutait les bruits comme s'il avait entendu en eux la nouvelle qu'il était vivant ». C'est là définir bien heureusement un état de rêverie qui s'assimilerait à la pure indolence si le poète s'y retrouvant lui-même n'y puisait du même coup la volonté de créer. De cette paresse féconde sont nés la plupart des textes de *De mon vivant*. Loin d'être des créations abstraites, des balbutiements, ce sont des objets bien concrets souvent aussi savoureux que des fruits, quelque chose comme une grappe de raisins que l'on déguste au lever d'une longue sieste pour se laver la bouche et les idées.

Dès la première page s'affirme une confiance qui contraste singulièrement avec l'insatisfaction perpétuelle de la plupart des poètes. C'est que Jean Tortel sait goûter toute chose avec la simplicité franciscaine qui constitue le fond de la mentalité provençale :

Le monde est beau comme la branche mystérieuse
Que transpercent les gouttes de soleil et d'ombre
Jusqu'au fond du cœur.

Une Poésie bucolique, sinon dans les thèmes du moins dans l'imagerie, un lyrisme qui « *marche dans l'herbe haute de la joie* » et qui se dirige « *Du côté des rayons chargés d'abeilles, les épaules lourdes de fruits* », ce sont là des biens trop rarement offerts à l'amateur de poèmes pour qu'il ne les accueille pas avec gratitude. Est-ce à dire que Jean Tortel s'abandonne au plaisir de vivre avec la satisfaction béate des citadins à la campagne ?

Chez lui, comme en toute œuvre poétique, le sentiment de la nature, qui autrement ne serait que jouissance animale, se modifie, se sublime en se nuançant d'inquiétude. On trouvera notamment dans *Les objets t'appellent* un sentiment aigu de la vanité des plus agréables sensations, du vide qu'elles laissent une fois épuisées :

Il y a la présence perpétuelle de la beauté
Pareille à la musique tantôt proche et tantôt lointaine
Qui vient battre contre les vitres désignées
Et s'éloigne en restant visible.

Une telle strophe révèle la hauteur de la position de Tortel. Pour définir ce culte de la beauté pure il serait possible mais bien vain d'évoquer le Platonisme et de parler d'archétype. Ce serait même une erreur car il n'y

a pratiquement aucune attitude intellectuelle en cette poésie.

Stylisée peut-être quant à la forme mais de ce style nécessaire sans quoi un témoignage si direct soit-il ne saurait prétendre à la qualité d'œuvre d'art ; stylisée certes mais comme l'est toute femme qui entend surajouter certaine allure à des dons qui gagnent toujours à être mis en valeur. Ainsi dans l'ordre de la Poésie il est illusoire de s'abandonner à l'inspiration, de briller par les images les plus rares, de mener même une vie exemplaire, si l'on ne possède également ce qu'il faut bien appeler *le ton* et si l'on n'est capable de le soutenir une fois qu'on y a atteint.

J'entends que l'on m'accusera de patronner le genre artificiel. Autant je tiens pour essentielle une discipline intérieure (Cf, le « Il faut se faire voyant ») autant j'estime illusoire tout « engagement en Poésie » qui ne se justifie point par des œuvres. Jean Tortel est de ceux qui assument courageusement les responsabilités d'une Poésie élaborée, d'une recherche qui ne se retranche pas derrière les constructions plus ou moins fallacieuses d'un système. Il n'a pas d'autre prétention que de produire des poèmes. Et qu'est-ce un poème sinon un objet au même titre que tout autre objet façonné par un artisan ? Et qu'est-ce un poème sinon un instrument mais un instrument de l'esprit ? Je songe à la définition si juste de T. S. Eliot, *une machinerie de satisfaction*. Une strophe de Tortel lui répond, une strophe aussi éloquente que telle « nature morte » si vivante, tellement plus réelle que les « grands » sujets, une strophe à peine notée mais aussi chargée de sens que les évocations purement sensibles d'un Reverdy, une strophe qui est pour moi, et sans beauté spéciale pour cela, la strophe-clef de *De mon Vivant :*

Le couteau sur la table à côté du verre de vin,
Deux yeux qui regardent la place vide,
Une lampe qui roule au gré de la pente du monde
Et d'autres tentatives inconnues pour aboutir au bonheur.

Des « tentatives pour aboutir au bonheur », aucune expression ne me paraît plus justement définir, des plus humbles aux plus hautes, les démarches de l'esprit. Car j'entends bien que toute ascèse est encore faim de bonheur et tentative voluptueuse. Dans un temps où la Poé-

sie prétend volontiers à la connaissance, où l'artisan des mots s'illusionne sur leur valeur et s'assimile orgueilleusement au saint, il est réconfortant d'entendre un poète, et des plus purs, s'exprimer avec une telle franchise. Je salue en Jean Tortel un des rares hommes de cette génération qui aient le courage de reconnaître les limites de la Poésie, de ne point assumer le masque du prophète, de ne point se satisfaire de balbutiements mais bien au contraire d'œuvrer, d'avoir la foi en cette méthode imparfaite qu'est l'activité poétique, de mener le jeu dangereux et de dire simplement son expérience. Car « De mon vivant » est cela, et pas autre chose, une expérience. « *Une vie poétique, creusez cette expression, je vous prie* » disait l'Aragon de la haute époque. Jean Tortel, lui, ne creuse pas l'expression. L'a-t-on assez creusée depuis le Surréalisme ! Il est le chroniqueur de la vie intérieure, de cette existence imaginaire qui est le bien inaliénable de tout homme, que seul le poète avoue et dont il a, l'insensé, la faiblesse de se glorifier. Jean Tortel est un témoin, le témoin idéal, celui qui dit : « Telle chose m'advint » et qui n'avance rien. Le miracle perpétuel de la vie est au centre de sa poésie parce qu'il est sensible directement, sensible au moins intellectuel des hommes sitôt qu'« il rentre en lui-même » :

J'écoute cependant le passage en moi-même
Du sang mystérieux à me faire vivant.
Quelle réponse entraîne-t-il au fond des veines ?

L'élément mystérieux de l'homme, ce qu'il est convenu d'appeler matière poétique, n'est pas dans les fantasmagories de l'inconscient mais tout au contraire dans la plus parfaite conscience, celle que l'on a d'être soi-même, d'être cette zone lumineuse entre deux inconnus, l'univers viscéral et mental et le monde des objets :

L'abîme, n'est-ce pas celui qu'offre ton être
La marche absurde d'un autre qui te cherche ?
La profondeur, la masse éblouissante de ton corps,
Le cri sauvage de ton secret dans sa prison ?

A la solitude des êtres l'amour se propose comme une solution illusoire mais exaltante. A-t-on remarqué combien dans le paysage ingrat de la nouvelle Poésie, calcinée par des exigences inhumaines qui la justifient et la condamnent, les seules oasis sont précisément ces pas-

sages où l'analyse le cède à l'amour ? Jean Tortel a de ces moments de bonheur parfait où sa voix jaillit, chanson pure :

Tu es heureuse.
Tu marches sans précaution dans les champs de trèfle.
Tu as noué l'écharpe du soleil à ton cou.
Je te dis qu'il fait beau et que je n'ai pas peur.
.. ..
Je te mène du côté des choses très simples
Vers le regard du premier jour
La présence enfantine des objets de joie.

Un jeune critique, Edmond Humeau, dans une étude d'ensemble qu'il écrivit peu avant la guerre sur la Poésie lui assignait pour mission de « *forcer le passage* », c'est-à-dire de réconcilier le poète avec lui-même d'abord, le délivrer de ses phantasmes, ensuite avec le commun des hommes. Un La Tour du Pin, un Pierre Emmanuel s'y essaient en ayant recours à la seule médiation possible celle de la foi chrétienne. Il ne me semble point que Jean Tortel, héritier en cela aussi bien de Mallarmé que des surréalistes ne puisse accepter d'autre médiation que celle du poème.

Il part des objets que lui propose le monde, les assimile, les nourrit de sa substance et nous propose cet autre objet, un poème. Pour lui, il ne saurait être question de « forcer un passage » car il est lui-même ce passage. Un tel lyrisme atteint pourtant à l'humain, devient sentimental grâce à l'expérience de la guerre. Pour une fois l'expérience des *Poèmes datés* coïncide parfaitement avec celle des non-initiés. Tous les auditoires devant lesquels il m'a été donné de les lire ont réagi à ces poèmes intérieurs et pourtant extériorisés. C'est qu'en ces jours tragiques :

Nous grandissions comme les enfants perdus
Qui lèvent l'un après l'autre leur masque
Et se reconnaissent identiques au fond de leurs yeux.

D'autres ont rendu sur le ton prophétique le drame en cours. Le lyrisme de Tortel n'est nullement indifférent aux misères collectives mais il ne les exprime pas directement, il en est seulement coloré ; il est inspiré par les événements mais ne les commente pas. On les devine en filigrane ; ils brûlent en telles images tourmentées : ils

troublent une voix pure. Ils sont présents ou pressentis en tels mouvements, en tels vers écrits dès Mars 39 :

Il n'y aura plus d'ombre et d'herbe nulle part,
Rien qu'une terre à blé devenue poussiéreuse.
Il y aura notre silence sur la plaine,

Le silence tapi dans le creux des poitrines
Avec le souvenir d'une terre trop belle
Gisante encore au fond de ceux qui l'ont perdue.

Il serait vain de comparer les réactions d'un poète lyrique comme Tortel et celles d'un poète épique comme Emmanuel et Cayrol. Sans évoquer cette distinction des genres que la critique présente entend ignorer il faut tout de même admettre une distinction des tempéraments et se garder d'établir une échelle des valeurs commune entre des poètes dissemblables par nature. La position de Jean Tortel par rapport aux événements est définie par le titre seul : *De mon vivant* :

Qu'on nous pardonne de vivre
Si nous l'avons mérité

Il exprime un sentiment personnel, et non un état d'âme collectif dans le genre du sens de la catastrophe tel que l'a défini Pierre-Jean Jouve. Il ne traite pas un thème, il s'élève du particulier au général sans se proposer d'autres fins que celles de l'expression poétique. Dans un de ses plus larges poèmes, *Les Habitants de la Terre*, il atteint à l'allure épique sans l'avoir cherchée, en s'abandonnant à un rythme d'images purement intérieures. Celles-ci ne sont pas ici mises en œuvre pour illustrer des idées. Elles ne reflètent rien que le monde propre du poète mais parce que celui-ci vit comme nous tous au sein de la catastrophe ses images les plus instinctives se trouvent correspondre avec les préoccupations de tous. N'est-ce point l'aveu de l'isolement des hommes, de l'inquiétude devant l'avenir que cette évocation en apparence si gratuite, si étrangère à la commune douleur :

Arrêtés par la mer, ils jettent de grands cris
Parce qu'ils savent que les mêmes attendent de l'autre [côté
Le secret dont ils sont les vieux dépositaires
Et qu'il doit être aux vents livré comme un cheval.

Ils jettent dans la mer ce qu'ils avaient gardé
Et, pour les habitants des îles de la mer
Se dépouillent, nus désormais avec les pierres,
De leur chant qu'ils avaient gardé comme un manteau.
Alors les répondants prêtent l'oreille et s'avancent
Sur leur rivage parallèle pour entendre
Ce chant, cette goutte d'eau sombre qui vient de loin.

Le thème de la solitude est ici suggéré avec une puissance certaine. Le ton prophétique, sans être cherché, est trouvé grâce au naturel parfait de l'effusion, à l'automatisme des images qui ne sont point ordonnées volontairement mais qui sont de même nature. Le symbole atteint à une réalité objective. Il n'est pas un ornement ou un commentaire mais la projection du monde intérieur du poète. Quand bien même serait-il incompréhensible qu'il resterait sensible : un nouvel objet vient de naître.

Jean Tortel qui intitule d'ailleurs « Objets » la dernière partie de son recueil me paraît définir assez justement le phénomène de l'image quand il note :

Présence, une présence
Apparaît et s'ignore
Aussi pure qu'un choc.

C'est de cette présence, de ce choc, de ce contact émouvant avec la réalité que le poète attend le bonheur, et il sait bien qu'il n'a pas d'autre instrument que le poème où il se retrouvera et qu'il proposera ensuite à ses frères :

Tu voulais un miroir,
Une main te l'apporte.
Le vent, il s'avance
Hors des touffes de buis.

S'il me fallait définir les ambitions du poète selon Tortel j'aurais recours, je crois, à cette phrase de Joë Bousquet : *Je n'ai pas voulu enfermer les hommes dans mon idée de l'univers mais faire entrer le plus de réalité possible dans l'idée qu'a chaque homme de son univers.* ». Fonction d'enrichissement attribuée à la Poésie et qui est fort différente de la volonté systématique d'exprimer un message qu'affectent imprudemment trop d'écrivains de la nouvelle génération. Avec Jean Tortel le poète s'efface derrière sa création : la parole est au poème et au poème seul. Léon-Gabriel GROS.

LE ROMAN

MUSIQUE D'AVENT

par MARIUS GROUT

Comme s'il avait toujours su que « rien ne s'arrête à ce monde-ci », le professeur Maurice Avisse attendait chaque jour, en poussant à l'extrême l'activité de son esprit, « qu'il y eût *quelque chose* au-delà de l'intelligence ». Il mettait cette attente au centre de sa vie — pour qu'elle y ruinât calculs ou intérêts, étrangers de toute manière à son véritable destin. Au soir de sa carrière, il obtint et vécut l'une des secondes de l'éternité ; d'un seul coup, « le monde se trouva renversé et jugé. »

Jusque-là il ne s'était appuyé que sur le connu, le monde fermé de la terre où nous avons tendance à tout considérer à notre ombre, à tout rapetisser à notre taille, à tout jauger avec nos raisons de fourmis, surtout à nommer *irréel* ce qui échappe à nos mesures. Et soudain voici que pour lui la terre fut moins qu'une dépendance, un doux reflet de l'infini où tout est Dieu ou capable de Dieu...

Ce ne fut qu'un instant, mais un instant appuyé sur le ciel d'un espace « sans étendue », d'une durée inépuisable. *Telle fut l'expérience :* elle suffit à tout. Nul ne pourrait, l'ayant vécue, se contenter encore de mesurer les choses en en faisant le tour. C'en fut fini, pour Maurice Avisse, de l'apparence, du non-être (ce qui est en bas, froidement, lourdement humain) ; ayant vu *la terre vivante*, l'impérieuse, la magnifique, il dut, obéissant à la sève heureuse, répondre aux appels de l'inachevé, des commencements, rechercher, dans tout le concret, la Présence...

Droit, plus droit désormais, debout contre les conventions qui défont les âmes et les choses, dressé contre un bon sens aveugle qui entraîne les hommes à la suprême injustice envers la Création, il retrouve le sens du merveilleux, le sixième sens.

Et, revenant au merveilleux qui fit l'unité d'une enfance, pour croître à la ressemblance de l'enfant qu'il fut, il songe à l'unité première, à « la fusion de l'être dans l'unité et, cette fois, Dieu. »

Plus tard, en prenant sa retraite, Maurice Avisse se retire dans un village proche de son pays natal. Il va s'efforcer de rendre le village, cette part du monde apparent qui passe et s'écoule, au monde de la grâce, monde vrai, éternel.

Mais ce sont les tâtonnements, les premiers pas d'un homme âgé dans un univers, où tout paraît faussé, où les âmes elles-mêmes ne savent plus ce qu'elles sont. Il faut, en somme, que le merveilleux redevienne *naturel*, que tous les chemins du possible s'ouvrent, et repeuplés de certitudes et de joies. Or, comment peut faire un pauvre homme ? Rien d'autre ne le guide que la connaissance acquise en une seconde, que la perfection de cette seconde — et cette perfection exige hautement d'être connue, multipliée. Mais le vieil homme a beau savoir, beau se sentir fait « pour achever ce qui soupire. Pour délivrer ». Est-il délivré de lui-même ? Malgré sa lucidité, est-il sûr de lui, est-il parfait, est-il l'*exemple* ? Peut-il ressusciter le *vrai*, écarter le faux, sans tourmenter et sans briser ? En a-t-il le temps, la puissance ? On peut aller plus loin et dire : quand bien même il serait parfait, il devrait prévoir les faiblesses, et rester attentif aux raidissements, aux vides, aux sommeils comme aux habitudes : il ne suffit pas de déplier, oh ! si lentement, ce qui depuis toujours se recoquille ; en chassant les ténèbres, il faut aider la vie, veiller la moindre flamme, protéger les regards, éviter de brusquer, patienter, être doux...

D'une part, il faut mériter la révélation en se grandissant jusqu'à elle, se délivrer et délivrer ; de l'autre l'on se dit : « Il ne faut point que j'éveille personne. Il faut que ma vie ici se fonde en ce qui est. Et ce qui est doit devenir, silencieusement. » Et il y a vite contradiction entre la mission que l'on se donne : délivrer — et la sagesse de l'attente, dès que le temps est mesuré. De là la tentation d'avancer l'événement d'un coup de pouce, « d'organiser, pour ainsi dire, le miracle » — une tentation à laquelle on n'échappe plus, et qui brouille tout. A quoi a servi de pouvoir *avant*, avant l'action, devenir autrui comme à volonté, pour le prolonger, toucher par lui et avec lui à l'éternel ? de communiquer avec les créatures — « (Je ne puis plus parler des choses). Y compris le caillou des routes. Y compris ce que légèrement et commodément nous baptisons du nom d'inerte et qui

n'est qu'une vie plus secrète » ? Voulant « appeler chacun à soi. Dégeler ce monde ! », Maurice Avisse a joué au père Noël auprès de Michel — il a échoué ; il a écrit à Suzanne, une vieille fille du village : « Suzanne, je vous ai aimée ! » et Suzanne transfigurée — « Ah ! tant d'amour et se perdre parmi les autres ! » — n'en put bientôt plus de souffrance... La tentation d'agir a triomphé ; les promesses fuient ; l'incertitude gagne... « Nous ne savons pas quelle part de merveilleux — et quelle part de vérité — chacun d'entre nous peut supporter. Et il n'y a guère que Dieu qui puisse se permettre de nourrir l'homme... ». Dieu ?... Le regard des hommes ne va pas assez loin. Il faudrait un saint pour l'atteindre... Dieu ?... Mais voici la renonciation à l'expérience et l'anarchie de la douleur. Dieu ?... « Nous voudrions au moins croire ». « Créer un Dieu ? Mais pourquoi donc un Dieu ? Pourquoi la terre ne me suffit-elle pas ?... »

La tentation a tout détruit. Il n'y a plus de communion possible ; où est donc la troupe rêvée, chantante, des fidèles ?...

Mais non. La mission est *réelle*. Quand tout craque, tout est bien près de resplendir. Quand le cœur se vide, l'humilité, le renoncement, la grâce, l'offrent à Dieu. Maurice Avisse va être aveugle. Il accepte la nuit. Et Dieu revient. Tout doucement. Et tout est simple. Qui se renonce obtient la joie, musique d'Avent, musique parfaite. Se résigner, c'est être dévoré d'amour. Si la seule musique valable « c'est le mouvement par quoi le temps se trouve restitué à Dieu », cette musique emplit le silence d'un cœur, d'un cœur soumis, si humble... Et le voici l'exemple qui va doucement appeler chacun au-delà de ses habitudes ou de son écorce ; il s'accompagne s'il le faut d'une juste parole d'espérance et de communion, qui rend à nos pensées le pouvoir de faire les choses et de réveiller ce qui dort — et d'une prière vivante qui remet à Dieu ce qui nous échappe. « Depuis qu'il a renoncé d'exister, Monsieur Maurice existe plus que jamais. » Et le village change. Lumière ! Lumière !...

Maurice Avisse est mort... « Il se pourrait que ce fût un saint. »

Il faudrait pouvoir commenter ce livre dès le petit matin lorsque l'âme, renouvelée, se trouve sans passé dans la tendresse du possible. L'azur vibrant unit les mondes.

L'Univers *est*, et non la seule terre, le soleil n'est rien d'autre que l'ombre ardente du Créateur penché sur nous. Nous n'appartenons pas encore à la pesanteur. Tous les chemins s'ouvrent au merveilleux, âme de ce livre, de cette méditation imagée sur le monde, l'homme et la sainteté, de cette pensée qui n'accepte, du merveilleux, que le divin...

Sous la forme d'un double-journal, (le journal de Maurice Avisse et celui de Mademoiselle Marthe, sa gouvernante) c'est d'abord la dure montée du monde habituel au monde poétique, du monde poétique au monde existentiel ; longtemps la poésie et le monde dialoguent — sauvées par la double présence humaine les choses veulent devenir pour demeurer ce qu'elles sont dans l'unité ; puis, quand la créature ne s'oppose plus au Créateur en voulant l'égaler par le miracle — un miracle acheté par le mensonge et désiré par la croyance en soi (orgueil) —, lorsque cette créature accablée ressemble, sans un cri, à la créature appelée par le Créateur, c'est la musique de lumière...

L'orgueil est un durcissement. Il s'oppose, il sépare. Mais l'humilité a les vrais pouvoirs. C'est l'une des leçons du livre. Il ne suffit pas de pressentir, d'être mû parfois par la vérité, de vouloir l'être davantage, d'approcher par elle de Dieu. Il faut tout savoir accueillir avec le même chant que la feuille sur l'arbre, ingénue dans le ciel vivant.

Au début, la volonté était surajoutée à l'être. Mais cette volonté s'incarne peu à peu, se fait aspiration, poids et chaleur humaine. Au début, l'action, comme la volonté, était surtout extérieure. Elle est bien plus tard dans l'être agissant, dans l'évidence humaine qui attire. Et elle va vers l'intérieur, jusqu'au silence... C'est ce qui explique en grande partie la courbe de l'œuvre, une courbe que certains jugent trop prévue, parce qu'ils la voient en lecteurs de romans, par conséquent de l'extérieur. Cette conclusion découle pourtant de la richesse intérieure de l'œuvre, de sa logique et de sa densité, d'une densité qui a passé dans les paroles. Le mot n'est pas pour Marius Grout un signe, un ornement que l'on emploie à volonté dans la fermentation des ombres et des lumières ; il est la marque d'une vie, d'un apaisement, d'une délivrance (la délivrance d'une fraîcheur,

d'une pensée, qui ranimeront quelques âmes), la preuve d'une fermeté, d'un accroissement et d'un renouveau de substance — l'écorce tombe et l'aubier s'enrichit. — Sincérité, avancement libre et tranquille qui possède une belle force de recherche et de vérité, une valeur de certitude. Nos lecteurs — ils connaissent *Le Poète et le Saint* — savent à quel point chaque ligne devient avec Marius Grout une présence que l'on aime, une voix juste, une expression révélatrice, un tour concret. Si la courbe des doigts de Maurice Avisse « épouse le fruit et le pense en le caressant » on peut bien dire que Marius Grout reçoit de chaque chose, pour repenser *le réel*, une vision inaltérable, l'élément caractéristique le plus direct et le plus pur, et que la poésie perdue au secret des choses renaît sous son regard, sous ses doigts.

Et cela s'accorde à ce qu'il veut faire. S'il apporte un roman, et si Maurice Avisse y est l'incarnation de l'esprit de son *expérience*, ce n'est pas seulement parce qu'un roman touche plus de lecteurs qu'un essai, c'est que Maurice Avisse est à plusieurs reprises — cela dans la vie de tous les jours — une manifestation de l'esprit présent dans la chair ou dans la matière, c'est qu'il a pu être, et en particulier quand le lieu choisi, le village, monte vers lui, vers la totale communion, le signe charnel de l'unité... De l'unité à laquelle on pourrait parvenir par une parfaite soumission au *réel*, par le renoncement au « moi », par la connaissance concrète, et en faisant toujours de son travail et de sa vie la prière qui plaît à Dieu...

Ses qualités ont fait de *Musique d'Avent* un livre plein de vie, de substance, d'espace. Mais on voit que Marius Grout, restant fidèle au plus authentique de son expérience, n'écrivant que lorsque (le tumulte intérieur apaisé) l'esprit peut concentrer à loisir sa force et son dire, s'éloigne assez de l'imprévu dans le roman, de l'invention dans l'aventure (1). S'il a cette vision du détail qui aboutit en fait à une reconquête, n'a-t-il pas tendance à trop resserrer ? On a donc reproché à *Musique d'Avent* de manquer d'ampleur. Bien entendu, on peut répondre qu'il faut rendre au livre son *temps intérieur*

(1) Romancier il doit prendre garde, surtout dans les sujets, au danger de monotonie ; mais il est, certes, un écrivain.

et surtout qu'il faut le relire. Mais la critique porte, comme portent du reste la plupart des remarques que Marius Grout a faites lui-même, dès l'avant-propos, sur son livre. Que celui-ci manque d'action, d'imprévu, de péripéties, qu'il soit un échec par rapport à Marius Grout, par rapport à ce qu'il veut faire (comme il vient de le déclarer), ce n'est sûrement pas un échec par rapport au lecteur, qui est, on le sait, de l'autre côté — du côté où il est permis de refaire pour l'œuvre ce que Marius Grout aura fait pour le monde, d'y délivrer ce qui veut sourdre et de lui rendre sa *vraie vie*, et d'y aimer, avec une concision où le *réel* est renaissant, tout ce qui se cache et qui chante...

Léon DEREY.

NOTES

PIERROT MON AMI, par *Raymond Queneau*. (N. R. F.)

J'aurai mesuré mon admiration pour le livre de Raymond Queneau quand je l'aurai appelé, non pas Pierrot, mais Petrouchka mon ami. On peut louer le roman de l'écrivain français pour les mêmes raisons qui firent la gloire de l'œuvre russe : nous aurons à renvoyer souvent les lecteurs aux techniques inaugurées ici.

Il est étrange qu'un roman si léger en apparence, si détaché, suppose une méthode si grave, étrange que l'écriture si moderne de ce livre relève, au fond, d'un principe qui ne se formulerait parfaitement qu'en latin. *Tout s'équivaut aux yeux de qui n'est inégal à rien*. Comment souscrire à ce principe si l'on n'a d'abord détruit la dangereuse illusion égocentrique ?

Pierrot se défend contre la mobilité du destin, sans cris, ni clameurs. Le cœur ne saigne plus, il répand des lueurs. Toute la vie sentimentale du personnage est manifeste, et, au lieu de se volatiliser en paroles, elle colore les faits, les illumine, surtout, les libère, les libère de quoi ? De l'homme de qui ils sont la vie. Hygiène sentimentale qui dicte à Raymond Queneau des principes techniques. La connaissance, ici, n'est pas l'aube de la vie, elle en est l'ombre. (C'est la deuxième fois que je remarque cet important mécanisme dont on trouvera la théorie dans « La connaissance et l'être », de Simon

Franck.) *Nous connaissons les choses à la faveur du retard que nous apportons à les reconnaître.* Nous les voyons d'abord hors du lieu, telles qu'elles sont dans leur être qui produit leur étendue et n'en est pas le produit, et nous devons, pour les sensibiliser et les nommer les arracher à elles-mêmes. « L'esprit — disait Bacon, je crois — est un miroir qui ne saisit les raisons de la nature que parce qu'il a d'abord réfléchi sa propre image. » Ne saurons-nous pas l'empêcher de réfléchir avec son image, tout ce que nous avons introduit d'implacable dans la raison ? Pour y réussir, Queneau nous laisse souvent le soin de retrouver le nom du personnage qu'il nous rappelle. Le roman se fait sous nos yeux et avec le concours de notre imagination.

Pour ceux qui comprennent à demi-mot je soulignerai l'importance du problème humain et social enveloppé dans les considérations précédentes et formulé dans les « Fleurs de Tarbes » par Jean Paulhan. Celui qui parle la langue d'un pays est prisonnier de ses institutions. *Toute méditation régénératrice s'accompagne nécessairement d'une réflexion sur le langage.*

Queneau est digne de l'espoir que nous avions mis en lui. Qu'on y prenne garde ! Ne croyez pas à l'authenticité de ceux qui vaticinent dans le langage des temps révolus. Ou je me trompe fort, ou les porteurs de linceuls sont des revenants. Trop heureux sommes-nous d'avoir, avec ce grain inimitable du langage employé, la pierre de touche qui distingue le vrai du faux. Dans les grandes époques de sous-alimentation collective on distingue difficilement la fureur qui vient de l'estomac et celle qui vient des entrailles. Nous avons trop d'exemples récents de ces énormes erreurs. On se demande encore si l'influence intellectuelle s'exerce sur le moral du soldat en campagne. Un métayer à qui je posais la question m'a adressé une réponse que je traduis du patois pour mes lecteurs : *Le courage n'est pas dans la tête, il est dans le cœur.*

Je voudrais insister sur le vocabulaire de Raymond Queneau. Langage né de la passion et parlé et écrit de sang-froid. Incorporation au vocabulaire des lettres de l'expression collective.

Je comparais ce roman à l'œuvre d'un musicien. Queneau, comme les vrais artistes, n'a pas suivi seulement

la leçon des musiciens, mais aussi celle des peintres. A des scènes de genre il a donné la couleur et le relief que les écrivains prenaient autrefois dans les grands sujets. Je me suis souvenu en lisant « Pierrot mon ami » d'un tableau de Miro : Avec une paire de godasses et un vêtement abandonné, le peintre avait restitué la vision saisissante d'une ville fortifiée. Sa nature morte était aussi riche que la célèbre vue de Tolède, du Greco. Voici naître un art pur, jeune, fort.

Imiter le réel et rompre avec l'imitation des œuvres. Sortir de la littérature en retournant aux principes de l'art. Telles ont été les directives de Raymond Queneau, fortes et vivantes comme des principes. Il faut lire les livres de cet auteur jusqu'au bout. Les clefs de son ouvrage se trouvent toujours dans le dernier chapitre. Je dois remercier publiquement F. Alquié de me l'avoir si bien montré.

Joë BOUSQUET.

DOSTOÏEVSKY ET LE PROBLÈME DU MAL, par *Paul Evdokimoff* (1).

Que Dostoïevsky soit une des plus insaisissables figures de l'histoire littéraire, nous en avons la preuve dans l'insuffisance de la majorité des critiques actuelles, et qui tombent, en dépit des clairs avertissements de Bergson, dans cette illusion que la somme de plusieurs fragments pourrait reconstituer l'unité de la vie réelle.

Aussi, bien des hommes, qui aiment son image et son œuvre, se sont-ils interrogés, devant le nombre des caricatures successives, sur l'énigmatique opération qu'on lui a fait subir.

Séparées de son existence idéale, les « *phases de son évolution* » devinrent les points d'une sorte de courbe géométrique aux positions rigoureusement calculables. Négligeant le rapport essentiel et dynamique de ses œuvres, la critique en isola les éléments et n'en reconnut que les analogies superficielles. Les personnages eux-mêmes, découpés au gré des spéculations — ou des intérêts — furent munis d'étiquettes commodes et classés dans les fichiers définitifs de l'intelligence. Ainsi

(1) Editions du Livre Français. Un volume de la collection « Ondes ».

d'*hommes* tragiquement vivants — les Mitia, les Ivan, les Aliocha — on fit des symboles faux ou arbitraires, car on n'avait étudié en eux que ce qu'on en pouvait ou voulait apercevoir.

Enfin, par ces divisions laborieusement réalisées, on divisa Dostoïevsky à son tour, si bien que, si quelque chose en restait encore, ce ne pouvait être qu'un cliché décharné aux faces multiples, triste déviation de l'originale figure.

Seule une intuition guidée par une connaissance approfondie de l'œuvre et de la vie de Dostoïevsky — une intense participation du cœur — pouvait insuffler à ce génie désormais glacé sa vie et le replacer en son harmonie véritable.

Nous devons cette joie au livre étonnant de M. Evdokimoff : *Dostoïevsky et le problème du mal,* qui lui vaudra la reconnaissance, tout d'abord, de la jeunesse intellectuelle française.

Mais il est absolument nécessaire, avant d'analyser l'œuvre de M. Evdokimoff, féconde en méditations éthiques, historiques et métaphysiques, d'en souligner la richesse intérieure, perceptible au cœur. Le jaillissement indéfinissable qui circule à travers ses pages nous fait comme indirectement nous ressouvenir à chaque instant de la transcendance du sujet, et nous permet, d'un regard simple, d'embrasser à la fois le monde empirique et le monde ontologique de l'être.

Ainsi se révèle le *timbre* authentique du livre qui, au delà d'une synthèse — reconstitution intelligente des parties, — se présente comme une tentative de re-création de l'homme-génie Dostoïevsky, sous sa forme intégrale et vivante.

Procéder différemment serait mutiler l'organisme de l'œuvre, en fausser le sens, en rétrécir l'inspiration.

Dieu écrit droit par lignes courbes, note Paul Claudel. Pour n'avoir su poser des bornes à la pensée spéculative et partager l'expérience d'une forme existentielle de pensée ; pour n'avoir pas connu au delà des deux dimensions habituelles à notre esprit l'existence d'une troisième qui vient accomplir les autres en les enrichissant ; pour n'avoir pas entendu l'invitation à la vie des paradoxes évangéliques, l'intelligence s'est condamnée

à courir dans un cercle par elle-même tracé, puis, en se passant de Dieu, à se nourrir de sa propre substance jusqu'à épuisement.

C'est par une introduction immédiate au centre de l'intuition dostoïevskienne que M. Evdokimoff, mû par une semblable expérience, nous fait dégager son message authentique et le situer relativement à la Source Commune de la pensée chrétienne.

Dès lors le génie de Dostoïevsky nous devient plus accessible, qui est fécondé par la Pensée patristique, et dont il rejaillit pour s'exprimer.

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. Cette proposition de Baudelaire eût pu servir d'épigraphe à l'œuvre entière du génie russe qui laisse à l'énigme du Mal une place considérable. M. Evdokimoff a merveilleusement vu qu'une étude précise de ses manifestations dans les romans de Dostoïevsky donnait la clé de ses méditations théologiques et faisait se résoudre en clarté bien des problèmes.

Paradoxale est toute analyse du mal. Car le mal est informulable et fuit le concept. Il n'est jamais, mais s'efforce d'être, écrivait Schelling. — Moi, j'aspire au Néant, dit le Satan des « Frères Karamasoff ».

En déroulant devant nous, par analogie et contraste, les directions essentielles de la vie des héros dostoïevskiens comme autant de variations sur un thème, M. Evdokimoff parvient à nous préciser peu à peu l'existence négative du mal qui n'est pas absolu. Son intuition critique fait se mouvoir logiquement les foyers d'action qui s'entrechoquent, coïncident, ou s'en vont parallèlement participer à la vie en Dieu. Mais le sujet central du livre se développe et s'enrichit, dépasse les cadres déjà élargis, pourtant étroits encore, qui en font l'ossature et parfois le prétexte, enfin s'absorbe dans l'intuition joyeuse du devenir universel pour ressembler souvent à quelque chant *discret*.

J'allais écrire sur le problème du mal quelque chose de ce que M. Evdokimoff, dans son livre, en a dit. Mais, au seuil de la première phrase, j'y renonce déjà et je vous dis : négligeons, voulez-vous, le schéma traditionnel. Une œuvre comme celle de M. Evdokimoff ne se

résume pas, ou il la faudrait obscurcir. Aimons-la aujourd'hui d'être le fidèle miroir d'une aventure spirituelle immense, et sachons-lui gré d'avoir approfondi ce que M. Gide dans sa très belle critique n'avait fait parfois qu'indiquer. Ou bien imaginons volontiers que Dostoïevsky, tel Bergson à Jankélévitch, eût écrit à M. Paul Evdokimoff, peut-être ces mêmes lignes :

« Votre exposé n'est pas seulement exact et précis ; il n'a pas seulement été précédé d'une étude si complète et si prolongée des textes que les citations semblent venir d'elles-mêmes répondre à l'appel des idées ; il témoigne encore et surtout d'un remarquable approfondissement de la doctrine et d'une sympathie intellectuelle qui vous fait retrouver des intermédiaires par lesquels j'ai passé, des chemins que j'ai suivis, parfois des termes dont je me serais servi si j'avais exposé ce qui est resté sous-entendu. J'ajoute que ce travail d'analyse s'accompagne d'un effort singulièrement intéressant de synthèse ; souvent mon point d'arrivée a été pour vous le point de départ de spéculations personnelles, originales.

« Laissez-moi vous adresser mes compliments et mes remerciements pour cette pénétrante étude et croyez, cher Monsieur, à mes sentiments dévoués. — H. B. »

Fred de TOWARNICKI.

Le Gérant : César SARNETTE. Soc. Nouv. des Imp. Toulonnaises.